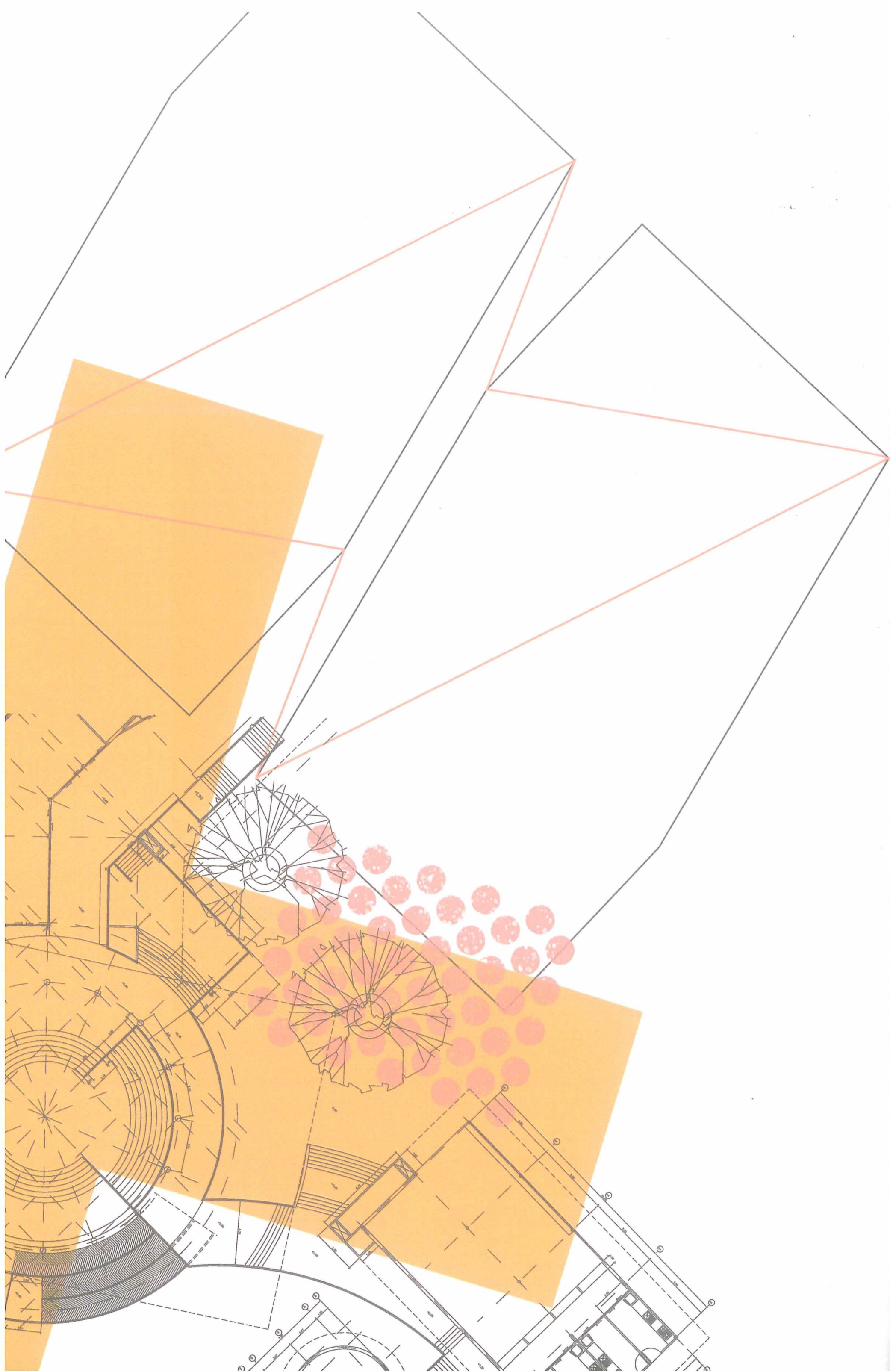

Tasarım Felsefesi
İsmail Tunalı
FOL



Tasarım Felsefesi

Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı

FOL® 68

Sertifika No: 44396

Felsefe 66
Sanat Kitaplığı 01

Tasarım Felsefesi - Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı
İsmail Tunalı

Yayına Hazırlayan: Ebubekir Demir
Redaksiyon: Mak Grup Redaksiyon Ekibi
Görsel Yönetmen: Nurullah Özbay
Grafik Tasarım ve Uygulama: Tavoos

ISBN 978-625-44420-5-6

Baskı: Vadi Grafik - Sertifika No: 47479

I. Baskı: Eylül 2020

İletişim Adresleri
Cinnah Cd. Kırkpınar Sk. 5/4
06420 Çankaya Ankara
Tel.: 0312. 439 01 69
www.folkitap.com
bilgi@folkitap.com
siparis@folkitap.com
www.twitter.com/folkitap

Tasarım Felsefesi

Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı

İsmail Tunalı

FOL

Sevgili ikiz torunlarım Ece ve Selin'e,
mutlu bir yaşam dileğiyle...

İSMAİL TUNALI

Romanya Silistre'de doğdu (1923). İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. Viyana Üniversitesi'nde felsefe, psikoloji, sanat tarihi doktorası yaptı. Erzurum Atatürk Üniversitesi'nin kuruluşunda öğretim üyesi olarak görev aldı (1959-1962). Tübingen Üniversitesi'nde (1966) ve Viyana Üniversitesi'nde felsefe ve estetik dersleri verdi (1978-1984). Konstanz Üniversitesi'nde Aristoteles ve Wittgenstein seminerleri verdi (1984). İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü Başkanlığından emekli oldu (1989). İtalyan Devleti 'Commendatore' Büyük Onur Nişanı (1978); Avusturya Devleti 'Birinci Dereceden Bilim Onur Nişanı' (1982); 'Altın Kitap Ödülü' (1997); Mimar Sinan Üniversitesi 'Onursal Doktora' (1998) sahibidir. İstanbul'da vefat etti (2015).

Başlıca telif ve çeviri eserler: *Grek Estetik'i* (1963); *Sanat Ontolojisi* (1966); *Benedetto Croce Estetiğine Giriş* (1973); *Felsefe* (1966); *Marksist Estetik* (1977); *Estetik* (1978); *Denemeler* (1980); *Estetik Beğeni* (1983); *Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı* (1983); *Çağdaş Filozoflar* (1984); *Tasarım Felsefesine Giriş* (2002); Hermann Wein, *Tarih, İnsan ve Dil Felsefesi* (1959); Aristoteles, *Poetika*, 1963; Benedetto Croce, *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik* (1963); W. Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim* (1983).

İÇİNDEKİLER

Birinci Baskıya Önsöz

Tasarım Felsefesine Giriş, geçen kırk yıl içerisinde yayımlamış olduğum, *Felsefenin Işığında Modern Resim* (1962) ve *Grek Estetik*'i (1963) ile başlayıp bugüne kadar süren uzun bir kitap zincirinin son halkasını oluşturuyor. İlk kitaplarımdan itibaren kendime çizdiğim akademik program çerçevesinde, doğaya alternatif varlık arayışının beni götürdüğü yolda sanatın tasarımsal varlığı üzerine düşünmeye çalıştım. Uzun yıllar süren bir yayın sürecinde sanatın varlık dünyasına ilişkin bir felsefe anlayışı geliştirdim. Ama doğaya alternatif varlık, yalnız sanat ve sanat dünyası değildir; aynı zamanda yine bir tasarım varlığı olan endüstri ürünleri ve teknik dünyasıdır. Buna göre, aynı felsefi tavırla endüstri ürünlerine, teknik dünyasına eğilmeye karar verdim. İşte *Tasarım Felsefesine Giriş* böyle bir yaklaşımın ürünüdür. İlk kitaplarımla kırk yıl önce yayın dünyasına merhaba demiştim. Şimdi bu son kitabımla birlikte, meydana gelişlerine ömrümü cömertçe verdiğim tüm yapıtlarımı gelecek zamanın değer yargılarına bırakıyorum.

Kitabın hazırlanmasında ve kaynakçanın belirlenmesinde zaman zaman bana yardımcı olan Prof. Dr. Şermin Alyanak'a ve Doç. Dr. Seçil Şatır'a, kitabın en iyi şekilde basılması için gösterdikleri özveri için Yapı-Endüstri Merkezi'ne ve yayın sorumlusu Gülçin İpek'e teşekkür ederim.

İsmail Tunalı
İstanbul, 15 Nisan 2002

İkinci Baskıya Önsöz

Tasarımı doğaya alternatif bir insani varlık modeli olarak tanımlayan ve bunu bir hipotez olarak bilim, felsefe, teknik ve sanatta örnekleyen *Tasarım Felsefesine Giriş*'in birinci baskısı oldukça kısa bir sürede bitmiş bulunuyor. Kitabın gördüğü ilgi gerçekten sevindiricidir.

Bu ikinci baskı 'Bir Tasarım Modeli Olarak Kent', 'Bir Tasarım Modeli Olarak Resim' ve 'Bir Tasarım Modeli Olarak Müzik' gibi ek bölümlerle yayımlanıyor. Kitabın yayıma hazırlığını gerçekleştiren Dilşad Aktaş'a teşekkür ederim.

Kitabın bundan sonra da aynı ilgiyi göreceğini umuyorum.

İsmail Tunalı
İstanbul, 9 Temmuz 2004

Üçüncü Baskıya Önsöz

Üçüncü baskı yerine 'Yeni Baskı' demek belki daha doğru olabilirdi.

Çünkü kitap, yalnız 'Tasarım Felsefesi' başlığı, 'Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı' alt başlığıyla değil, aynı zamanda yapısı, ele aldığı sorunlar, eklemelerin düzeni, ayrıca araştırma mantığı ve dili bakımından yeni bir kitap olma kimliği taşımaktadır. Bütün bu nitelikleriyle kitap, tasarımı bir felsefe disiplini olarak temellendirmek amacındadır.

Tüm bu radikal oluşumu gerçekleştirmede editör Volkan Atmaca'nın, Hülya Hatipoğlu'nun ve Bahar Demirhan'ın emeği büyük olmuştur. Burada kendilerine içten teşekkür ediyorum. *Tasarım Felsefesi*'nin sahip olduğu beğeni ve ilgiyi bu yeni kimliğiyle de sürdüreceğini umut ediyorum.

İsmail Tunalı
İstanbul, 7 Şubat 2009

Dördüncü Baskıya Önsöz

Tasarım Felsefesi kitabımın dördüncü baskısını yaparken, aynı zamanda onun onuncu baskı yılını da kutlamış oluyorum. *Tasarım Felsefesi*, üstlenmiş olduğu insan, toplum, bilim, sanat ve endüstri arasındaki ontolojik, epistemolojik ve aksiyolojik ilgiyi on yıl boyunca korumuştur. Gördüğü geniş entelektüel ilgi nedeniyle üniversitelerimizde tasarım bölümlerinin açılmasında pay sahibi olmuş ve buralarda yıllardır ders kitabı olarak görev yapmaktadır. Ayrıca, *Tasarım Felsefesi*, Türk Cumhuriyetlerinin üniversitelerinde de hâlen okutulmaktadır.

Bütün bu oluşumlar *Tasarım Felsefesi*'nin bilimsel-eğitsel değerini göstermekte ve bu da kitabın yazarı olarak bana gurur vermektedir.

Tasarım Felsefesi'nin bu dördüncü baskısının hazırlığı sırasında, İstanbul dışında yazlıkta bulunduğumdan, iletişim ve ulaşım güçlükleri çıkmıştı. Ama yayım sorumlusu Sayın Mesut Kaya büyük çaba harcayarak bu güçlükleri çözümlemiştir. Kendisine buradan özellikle teşekkür ederim.

İsmail Tunalı
Bayramoğlu, 13 Temmuz 2012

Giriş

19. yüzyılın ikinci yarısında fizik ve biyoloji başta olmak üzere tüm doğa bilimleri yeni bir ivme kazanır; psikoloji ve yeni bir bilim olarak kurulan sosyoloji de bu ivmeye ayak uydurur. Bilimlerde meydana gelen bu değişim, bilimlerin pozitifleşmesi ilkesi yönünde gerçekleşir. Pozitifleşme, bilimlerin duyu ve deney verilerine, laboratuvara dayanması anlamına gelir. Çağın ideal bilimi fizik olur ve bütün bilimler fizik örneğine göre kökten bir değişim süreci içine girer. Bu düşünsel oluşumların sonunda, mekanik yasalara göre işleyen yeni bir epistemolojik dünya tablosu ortaya çıkar. Ama bütün bu pozitifleşme hareketinin temelinde pozitif çağın gerçeklik anlayışı bulunur. Bu epistemolojik anlayış için gerçeklik yalnız duyu verileri gerçeğidir. 19. yüzyılın ikinci yarısında pozitifleşme eğilimiyle yeni bir ivme kazanan pozitif doğa bilimleri, 20. yüzyıla matematiğe dayalı pozitif doğa bilimleri olarak yeni bir gerçeklik anlayışıyla girer. Bu yeni gerçeklik anlayışı, kaç yüzyıldır egemen olmuş bir epistemolojiyi aşarak yeni bir bilimsel tablo ortaya koyar. Rönesans ile ortaya çıkan bu bilimsel tablo, duyum öğelerine dayalı bir anlayışı ifade eder. Ancak ilerleyen yüzyıl yeni bir gerçeklik anlayışı ortaya koyar.

Sözgelimi Max Planck'ın kuantum, Einstein'ın görecelik ve Werner Heisenberg'in belirsizlik kuramları bu yeni anlayışın yapıtaşları olur. Bu yeni anlayış, Rönesans'tan itibaren süregelen dünya tablosunu ve bu tabloyu oluşturan bilim mantığını değiştirir. Planck'ın kuantum kuramı, Aristoteles'ten gelen ve bilimin temeli kabul edilen "Doğada sıçrama yoktur." (*natura non facit sallus*) aksiyomuna kar-

şı, kuantumlarla doğadaki sürekliliğin kesildiğini ve doğada bu nedenle sıçramaların olduğunu savunur. Böyle bir anlayış, bilimin determinizme (belirlenimcilik) ve nedenselliğe dayalı evren düzenini sarsar ve belirlenmezcilik görüşüne giden yolu açar. Einstein da görecelik kuramıyla aynı yönde ilerler. Bu kurama göre, evrende algılanan veriler kendi başlarına var olan, mutlak, değişmez gerçekler değildir; her veri ancak diğerine göre gerçek olabilir. Görecelik kuramı bilimde büyük bir dönüşüme yol açar. Heisenberg de bu dönüşüme belirsizlik kuramıyla katkı yapar. Bu anlayışa göre, makro dünyada egemen olan nedensellik, atomun mikro dünyasında geçerli değildir. Orada sadece belirlenemeyen ilişkiler algılanmaktadır.

Bütün bu savlar ve kuramlar yeni bir gerçeklik anlayışını ortaya koyar. Bu anlayış, 'büyük gerçek' ve 'büyük soyut' özdeşliğinde bütünleşir. Bunun sonucu olarak, epistemoloji bu yeni gerçeklik anlayışıyla uyumlu bir dünya tablosu sunar. Örneğin felsefede rasyonalizm ve deneycilik (*ampirizm*), sanatta ise soyut ve natüralist sanat kategorik değerlerini yitirir. 21. yüzyıl, bir bilgi çağı olarak başlarken yeni bir epistemolojik dünya tablosunu beraberinde getirir. 'Bilgi çağı' sözcüğü de böyle bir epistemolojik anlamı ve onun dayandığı gerçeklik anlayışını ifade eder. O hâlde bu yeni epistemolojik gerçeklik nedir? Yüzyıllar boyu, insan ve dünya iki karşıt varlık alanı; bilgi olayı da bireysel bilincin, bir bilinç bağlılaşığı olan dünyayı kavraması olarak anlaşılmıştır. Bu anlamda, 'bilmek' nesnenin bir bilinç içeriği olmasını ifade eder. Klasik epistemolojinin varlık ve gerçeklik anlayışı bu ikilem içinde biçim kazanır. Oysa 21. yüzyıl bireysel bilinci evrensel bir akla, bireysel bir bilinç bağlılaşığı olan dünyayı da evrensel bir dünyaya dönüştürür. Böylelikle epistemoloji, gerçekliği evrensel aklın kavradığı evrensel bir dünya gerçeği olarak tanımlar. Evrensel akıl bireysel bilinci aşan bir kavramlar ve kategoriler varlığıdır. Evrensel dünya, evrensel aklın bir bağlılaşığı değil, bizzat kendisidir. Bu akıl

ve dünya özdeşliğinde evrene ilişkin yeni bir bilgi sistemi meydana gelir.

Bu yeni epistemolojik yapı sanal bir yapıdır; dolayısıyla, aynı zamanda bir 'sanal gerçeklik' olması bakımından paradoksaldır. Bir yanıyla akıl, diğer yanıyla dünya olan, bilgisayar teknolojisinin ürünü bir 'dijital' gerçekliktir. Bu gerçekliğin en somut örneği internet ortamındaki görüntülerdir. Bu görüntüler sanal ama gerçektir. Onun bu paradoksal niteliği, bu uzlaşmaz antinomileri aşkın (*transcendental*) bir gerçeklikte bütünleştirmesinden kaynaklanır. Bu sanal gerçeklik, insanın 'burada ve şimdi' (*hic et nunc*) hazır olarak bulduğu bir gerçeklik değildir; evrensel aklın yarattığı tasarımsal bir gerçekliktir. Böylelikle yüzyıllardır egemen olan epistemoloji terk edilir. Bilgi artık doğaya alternatif tasarım modellerinin üretilmesi anlamına gelir. Bu bakımdan, çağımız bir 'tasarım çağı' olarak tanımlanabilir.

Tasarım Felsefesi'ni böyle bir anlayış çerçevesinde düşündük. Tasarımın, salt bir mühendislik işi olmaktan ziyade, düşünen insanın bilim, felsefe, teknik ve sanatta yeni tasarım modelleri yaratması olduğunu göstermek istedik. Bu çalışmayı, genelde kullanıldığının aksine, tasarım kuramı yerine 'tasarım felsefesi' olarak adlandırdık. Bunun nedeni, 'tasarım kuramı' deyişinin kavramsal açıdan sorunlu olmasıdır. Bilim insanı, çalıştığı varlık alanında yapılmış araştırmaları, ortaya konmuş hipotezleri ve ulaşılmış doğa yasalarını, o varlık alanı üstüne genel bir açıklama yapmak üzere bir bilimsel sistem hâline getirir. Bu sisteme *kuram* denir. Bir kuram, ilgili bilim alanında birbirinden ilgisiz ve bağımsız görünen genelleme ve açıklamaları bir kavramlar sisteminde bütünleştirerek, o varlık alanına mantıksal bir düzen sağlar. Buna göre, her bilimsel kuramın temelinde sınırlı ve belirli bir varlık alanı ve bu alanla ilgili yasalar bulunur; fizikte dalga kuramı, biyolojide doğal ayıklanma kuramı, ekonomide Keynes kuramı gibi. Görüldüğü gibi, her kuram belirli bir varlık alanıyla ilgilidir.

Tasarım kuramına bu gözle baktığımızda ne görürüz? Tasarım kuramı belirli bir varlık alanıyla ilgili midir? Böyleyse 'tasarım kuramı' deyişi yerinde ve doğrudur. Peki, tasarım kuramı belirli bir bilime bağlanabilir mi? Bağlanabilirse hangi bilim grubu içerisinde yer alır? Endüstri tasarımcısı Siegfried Maser bu soruları şöyle yanıtlar: "Gerçek bilimler (fizik, kimya, psikoloji, ergonomi vb.) tasarımda uygulama ve kullanım alanı bulur, ama tümüyle bir tasarım kuramı oluşturmaz."[1]

Peki, tasarım kuramı formel bilimler içerisinde yer alabilir mi? Maser buna evet der, ama bir şartla: "Bir tasarım kuramı mutlaka formel (bilimsel), yöntemsel görüşler içerir. Bu formel bilimler (mantık, matematik) tasarımda uygulama ve kullanım alanı bulur, ama tümüyle bir tasarım kuramı oluşturmaz."[2]

Maser'e göre, geriye bir bilim grubu kalıyor: beşeri bilimler. O hâlde tasarım kuramı beşerî bilimler içerisinde yer alabilir mi? Maser'in yanıtı şöyledir: "Bir tasarım kuramı mutlaka beşerî bilimlere ait normatif görüşler içerir. Bu beşerî bilimler (sosyoloji, iktisat, estetik vb.) tasarımda uygulama ve kullanım alanı bulur, ama tümüyle bir tasarım kuramı oluşturmaz."[3]

Maser'in ulaştığı sonuç şudur: Bütün bu bilimler bir tasarım kuramında uygulanma olanağı bulur; ama tasarım kuramı tümüyle bunların içinde yer alan bir kuram değildir. Ne var ki Maser, bütün bunları söyledikten sonra tasarım kuramını, bir bilim olarak görmez ve daha çok bir uygulama alanı olan planlamacılığa indirger. Tasarımcı, problemlerini çözümlemek için diğer bilimlerden, o bilimlerin uzmanlarından ve tümevarım yönteminden faydalanabilir; tasarım kuramının bilimlerle ilgisi ancak bu kadardır.

[1] Siegfried Maser, *Einige Bemerkungen zum Problem einer Theorie des Designes*, yayımlanmamış bildiri, Braunschweig 1972.
[2] Siegfried Maser, *age.*, s. 23.
[3] Siegfried Maser, *age.*, s. 29.

Sonuç olarak tasarım kuramı, hiçbir bilim dalına ait olmadığından, bu deyişi kullanmanın doğru olmadığı kanısındayız. Maser'in, tasarımı uygulamayla sınırlı bir etkinliğe, tasarımcıyı da bir tür 'problem çözücü'ye indirgemesi tasarımın özüne aykırıdır. Çünkü tasarım, varlık tarzı ve varlık kategorileriyle doğaya alternatif, özgün bir varlıktır. Böyle bir varlığı, kendi varlık alanlarıyla sınırlanmış bilimler değil, ancak varlığı var olan olarak ele alan evrensel bir bilim inceleyebilir. Bu bilim felsefedir. Bu nedenle tasarım kuramı yerine *tasarım felsefesi* diyoruz. Bize göre, geleceğin dünyası insan-merkezli (*anthropocentric*), tasarımsal ve hümanist olacaktır. Bu dünyayı, insanın tinsel yaratma erkiyle meydana getirdiği *tasarım modelleri* kuracaktır. Bu tasarım modelleri, insanın bilim, felsefe, teknik ve sanatta yarattığı tüm epistemolojik ürünleri kendi içinde kuşatacak ve bunu çağdaş hümanizmin örnekleri olarak ortaya koyacaktır.

Bu felsefe, bir epistemoloji ve metafizik değildir, ama temelde tasarım felsefesiyle özdeş olan, ilk bizim burada fizik felsefesi, biyoloji felsefesi örneği gibi oluşturduğumuz bir deyimle, estetik felsefesidir.

Bu bakımdan, bir tasarım felsefesi olarak estetik felsefesi, bilimlerle de yakın ilgi içindedir, yalnız epistemolojik değil, aynı zamanda ontolojik bir ilgi içindedir. Şöyle ki bilim bir yaratma ve bir tasarım sistemidir, bilimde her kuram varlık üstüne yaratılmış bir tasarım modelidir ve kuramların değişmesi de aslında tasarım modellerinin değişmesi anlamına gelir. Buna göre estetik felsefesi, bir yaratma ve tasarım bilimi olarak tüm bilimlerin temelinde yer alır. Bu anlayış içinde bilim, felsefe, sanat ve teknik gibi tasarım modellerini ele alan ve *Tasarım Felsefesi* başlığı altında sunduğumuz bu çalışmamız, sanıyoruz yakın gelecekte oluşturacağı paradigmanın yapı taşı olacaktır...

Ancak yeniden belirtelim ki tasarım kaynaklı bu hümanizm, evrensel bir bilim olan felsefenin kapsamı içinde yer alır. Burada konumuz yaratma ve tasarım olduğuna göre,

bunu genel felsefe değil, bir yaratma ve tasarım bilimi olan estetik felsefesi ele alacaktır. Ayrıca, bilimler bir tasarım sistemi ve bilimde her kuram varlık üstüne yaratılmış bir tasarım modeli olduğuna göre, temelde bir yaratma ve tasarım bilimi olan estetik felsefesi tüm bilimlerin temelinde yer alır. Bu nedenle, bu kitapta tasarımı bir estetik felsefesi problemi olarak ele alıyor ve bu çalışmayı gelecekte oluşacak bir estetik biliminin yapıtaşı olarak sunuyoruz.

Birinci Bölüm
Tasarım ve Tasarım Modelleri

I
Giriş

Tüm Batı dillerinde, tasarım karşılığı kullanılan *dizayn* sözcüğünün anlam analizi, *tasarım* sözcüğünün içeriğini daha iyi açıklar sanırız. Dizayn (*design*) sözcüğü, Latince biçim vermek, temsil etmek demek olan *designare* sözcüğünden gelir.

Ancak bugün bu ifadelere tasarlama, planlama, eskizler yapma, biçimlendirme ve kurgulama gibi değişik anlamların katılımıyla, dizayn sözcüğü, içerikçe tanımı güç bir kavram niteliği kazanır. Tüm bu karmaşık yapısına karşın dizayn sözcüğü, pratik yaşamdan teorik yaşamın en üst basamaklarına kadar uzanan bir kullanım alanına sahiptir. Örneğin elimdeki kalemin, yazı yazdığım masanın, kullanmakta olduğum bilgisayarın, duvarda asılı olan tablonun ve bilimsel bir araştırmanın dizayn edilmesi gibi. Bütün bu karmaşık ve yaygın yapısıyla dizayn, Türkçe karşılığıyla 'tasarım' nedir? Böyle bir soruya verilecek genel bir yanıt: "*Dizayn, bir sorunun çözümü için bir plandır, bir ide'dir.*"[1] Buna göre dizayn, ilkin bir ide olarak düşüncede var olan bir tasavvurdur, ama bu ide, bu tasavvur, bir

[1] Bernd Lobach, *Industrial Design*: Grundlagen *D. Industrieproduktgestaltung*, Thiemig, Münih 1976, s. 14.

biçim (*form*) verme dinamiğini içerir ve bu oluşum süreci içinde biçim kazanmış bir ide olarak dışlaşır, somutlaşır. Buna göre her dizayn, her tasarım olgusunda, bir ide ve bir de dizayn edilmiş, tasarımlanmış bir nesne bulunur. Bunu başka türlü söylersek, her tasarımlamada tasarımlayan bir süje ve bir de tasarımlanan bir obje vardır. Tasarımlayan süje, duyum, algı, düşünme, duygu ve hayal gücü gibi bilgi verileriyle kendisine verilmiş bir nesneyi üçboyutlu doğal düzen içinden çıkarır ve onu tasarımsal bir dünya içine yerleştirir. Bu nedenle, daha en yalın bir bilgi olayı bile, burada duyularla algılanan bir nesnenin bir obje hâline getirilmesi söz konusu olduğuna göre, bir tasarımı ifade eder. Örneğin üzerinde yazı yazdığım ve duyularımla algıladığım şu masa dediğim nesne, bir masa-objesi hâline geldiğinde, real dünyanın kategorilerinin dışına çıkar ve benim bir tasarımım olur. Schopenhauer'ı bu açıdan yorumlarsak, onun dediği gibi, "*Dünya benim tasarımımdır.*" (*Die Welt ist meine Vorstellung.*)

Buna göre tasarım, insanın nesnelerle kurduğu en temel iletişim kipidir (*modus*), modelidir. Bu kip, bilgi, etik, estetik ve teknik kategorileri içinde kendini gösterir. Bilgisel tasarımlar, bilimde ve felsefede en üst düzeyde varlık kazanır. Bu tasarımlar, bilimde model teorileri, felsefede düşünce sistemleri, felsefe sistemleri olarak somutlaşır. Söz gelişi fizikte Aristoteles'in fiziği, varlık üstüne bir model teorisidir, aynı şekilde Newton fiziği de varlık üstüne bir model teorisidir. Max Planck'ın fiziği de aynı varlık üstüne bir model teorisidir. Ama aslında tümü varlık üstüne geliştirilmiş bir dizayndır, bir tasarımdır. Felsefe alanındaki tasarımlar, *düşünce sistemleri* adını alır dedik. Örneğin bir Platon, bir Descartes, bir Kant ve bir Hegel sistemi de yine varlık üstüne yapılmış tasarım modelleridir. Bu anlamda, tasarım olarak düşünce sistemi, varlığı, bütünlüğü içinde ele alan, varlık hakkında tümel bir görüşü ortaya koymayı amaçlayan bir tasarım modelidir.

İnsanın varlıkla iletişimi etik bir modelde de gerçekleşir. İnsan, bir doğa varlığı olarak sahip olduğu doğal eğilimlerine, itilimlerine, içgüdülerine bağlı hareketlerini, istenciyle bir eylem hâline dönüştürebilir. Eylem, insanın istenç (*irade*) seçimiyle meydana getirdiği bir etik tasarımı gösterir. Doğada nasıl bir bilim, düşünce tasarım modelleri yoksa aynı şekilde bir tasarımsal eylem modeli de yoktur. İnsanın varlıkla iletişiminde bir başka tasarım modeli sanattır. Bir sanat yapıtı, örneğin bir resim, bir heykel, bir müzikal kompozisyon bir tasarımdır ve bir tasarım varlığı olarak real varlığı aşar. Ancak estetik dünyada bu realiteyi aşma, bilgi alanındaki realiteyi aşmadan daha farklıdır ve yeni bir varlık kategorisini beraberinde getirir. Max Bense bu kategoriye *realiteye katılma* adını verir.[2] Bu kategori içine giren bir sanat yapıtı, bir tasarım varlığıdır, ama aynı zamanda burada ve şimdi var olan bir varlıktır. Başka türlü söylersek, sanat yapıtı tasarımsal, ama aynı zamanda bireysel bir varlıktır. Buna karşılık, bilgideki tasarım modelleri, realiteyi tümüyle aşan, ideal ve tümel varlıklardır. Yine bir başka tasarım modeli tekniktir. Teknik dünyası, en ilkel aletlerden, araç ve gereçlerden en yetkin makinelere, bilgisayarlara kadar uzanan geniş ve zengin bir tasarım dünyasını sergiler. Örneğin doğada ne bıçak, kaşık, balta, ne de buzdolabı, otomobil vardır. Bunlar, tasarımsal bir varlığı gösterir ya da başka bir deyişle, insanın yine varlık üstüne geliştirdiği tasarım modelleridir. Bu tasarım modellerinin ürünü makine ve endüstridir. Çağımızın genelde bir endüstri çağı olduğu söylenir ve insan da bir *homo tecnicus* olarak belirlenmek istenir.

Şimdi bu tasarım modellerini daha yakından görmek istiyoruz.

[2] Bkz. İsmail Tunalı, *Estetik*, Cem Yayınları, İstanbul 1979; Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.

2

Bilim ve Tasarım

Bilim; düzenli, sistemli ve yöntemli bir bilgidir. İnsan, algılarının nesnelerle ilgi içine girdiği günden beri, nesneleri bilmek, aralarındaki ilgileri, olayları açıklamak ister. Bu istek ilkin dinsel nitelikte olur; ama insan, duyu verilerini ve algı içeriklerini giderek akılla temellendirerek bilime giden yolu açar. Bu yol insanlık tarihi boyunca gelişerek bilim çağına ulaşır. Bu süreç bilimin ve bilimsel düşüncenin evrim tarihidir. Bu gelişmenin en alt basamağında Çin'de astronomi ve matematiğin kurulması olgusu bulunur. Gezegen hareketlerine dayanarak ilk takvimin yapılması bu olgu içinde yer alır. Bu astronomi ve matematik ilgisi Çin'den Hindistan'a geçerek devam eder, ama yine dinsel nitelikte. Bu dinsel nitelikli astronomi ve matematik Mezopotamya uygarlığında devam eder. Örneğin Babil'de zigurat adı verilen yapılar, hem astronomi çalışmalarının yapıldığı gözlemevleri hem de tapınaktır.

Bilimin evrim sürecinde özgün ve devrimci bir çağ Grek uygarlığıyla başlar. Yenilik, ilkin dinsel anlayışta meydana gelir. Grek tanrıları, daha önceki çağların tanrıları gibi dünyanın dışında bulunan ve oradan dünyaya hükmeden varlıklar olmaktan çıkar ve insanla aynı dünyayı paylaşan ve insan biçiminde (*antropomorfizm*) varlıklar olur. İnsanların tanrılarla birlikte yaşadığı bu dünya artık bir gerçeklik olarak kavranır. Bilimin araştırma konusu da bu gerçeklik, doğa varlığı olur. Yazılan kitaplar çoğunlukla doğa üzerinedir. Bu nedenle Grek çağını bir 'bilim çağı' olarak nitelendirebiliriz. Bu çağa bilimsel çalışmalarıyla ağırlığını koyan,

doğayı açıklama modeliyle adını yüzyıllar sonrasına taşıyan ünlü düşünür Aristoteles'tir.

Bütün Grekler gibi Aristoteles de dünyanın yoktan yaratılmadığı (*nihil ex nihilo*) görüşünü benimser. Dünya yoktan var olmamıştır. Dünya, başta, biçimden yoksun salt maddedir. Tanrı Demiourgos bu şekilsiz maddeye bir mimar gibi biçim vermiş ve bir sanat yapıtı gibi bu düzenli dünyayı meydana getirmiştir. Ancak dünya durağan bir varlık değil, bir değişim ve oluşum varlığıdır. Bu değişim ve oluşum, hareket (*kinesis*) demektir. Ama bu hareket nasıl açıklanabilir? Aristoteles'e göre, dünyaya ilk hareketi Tanrı vermiştir. Bu ilk hareketle devinime geçen dünyada sonraki bütün değişim ve oluşumlar Aristoteles'in dört neden kuramına göre meydana gelir. Bu dört neden şöyledir:

i. Maddi neden (*causa materialis*)
ii. Biçimsel neden (*causa formalis*)
iii. Hareket ettirici neden (*causa efficiens*)
iv. Ereksel neden (*causa finalis*)

Bu dört neden hem canlı hem de cansız doğada egemendir. Her bir nesne, her bir var olan, bu dört nedenin etkisiyle değişir ve hareket eder. Bütün bu oluşum ve değişim kör bir mekanizmaya göre değil, ereksel olarak meydana gelir. Bu ereksellik anlayışı, yüzyıllar boyunca egemen olmuş bir dünya tasarımı modelidir. Ancak Newton ile beraber bu dünya tasarımı modeli terk edilir.

Isaac Newton, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (*Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri*) adlı başyapıtında, gökyüzünde ve yeryüzünde meydana gelen hareketleri, evrensel çekim yasasına göre ve matematiksel bir dille açıklar. Evrensel çekim yasasına göre, cisimler kütleleriyle doğru orantılı, mesafelerinin karesiyle ters orantılı olarak birbirlerini çeker (S=1/2gt2). 'S' düşme mesafesini, 't' düşme zamanını, 'g' ise sabit bir değer olup yerçekimi ivmesini ifade eder. Bununla Newton, Aristoteles'in dünya tasarımı modelini yıkmış olur. Böylece, Aristoteles'in yüzyıllarca ege-

men olmuş ereksel evren tasarımı, yerini kör bir nedenselliğe dayanan maddeci bir evren tasarımına bırakır.

Astrofizik alanında da yine Aristoteles ve İskenderiyeli Batlamyus (Ptolemaios) adları öne çıkar. Aristoteles'e göre, merkezinde dünyanın bulunduğu gök, küre biçimindedir. Buna göre, yer evrenin merkezinde bulunur. Aynı düşünceden hareket eden Batlamyus yer merkezli (*geocentric*) bir evren tasarımı geliştirir. Yerin gök cisimlerinin merkezinde bulunduğunu söyleyen bu evren tasarımı modeli yüzyıllar boyu geçerliğini sürdürür. Şöyle ki eğer yer sabit olmayıp da diğer gök cisimleri gibi dönmüş olsaydı, o zaman yukarıya fırlatılan bir taşın aynı yere düşmemesi gerekirdi. Uçan bir kuşun yuvasına dönmesi mümkün olmazdı. Dönmüş olsaydı bile, üzerindeki canlı ya da cansız cisimlerin bu dönme hareketiyle uzaya fırlaması gerekmez miydi? Bütün bunlar olmadığına göre, yer dönmüş olsaydı, bunları açıklama olanağı olmazdı. Batlamyus'un yer merkezli evren tasarımı, pratikte bu soruların yanıtını da beraberinde getirdiği için, Kopernik'e (Copernicus) kadar yüzyıllarca geçerli olabilmiştir.

Kopernik'in amacı, bu olaylara mevcut evren tasarımı içinde yanıtlar aramaktan ziyade, daha önceki astrofizik sistemlerinin açıklayamadığı, gezegenlerin dünyaya göre aldıkları konumlar ve uzaklıkları gibi meseleleri güneşi evrenin merkezine koyarak açıklamaktır. Kopernik, bu güneş merkezli (*heliocentric*) sistemle güneşi merkeze koymuş ve kendi ekseni etrafında dönen yeri diğer gezegenlerle beraber güneşin etrafında döndürmüştür. Böylelikle varlığın, gündelik duyum ve algılara uymayan, düşünsel ve tasarımsal bir tablosunu ortaya koymuştur. Bugün bile bütün dillerde "Güneş doğuyor." ve "Güneş batıyor." gibi gündelik ifadelerde karşılığını bulan bir anlayışı düşünsel olarak reddetmiş; güneşin doğup batmadığını matematiksel bir tasarımla temellendirmiştir. Daha sonradan Newton, evrensel çekim yasasıyla bu güneş merkezli evren tasarımını tamamlayacak

ve o günden bugüne kadar yer merkezli evren tasarımı geçerliğini sürdürecektir.

Canlılar alanına baktığımızda, orada da fizik dünyasında olduğu gibi tasarım modelleri görürüz. Bu modellerden en ünlüsü, Charles Darwin'in *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (*Doğal Ayıklanma Yoluyla Türlerin Meydana Gelişi*) adlı yapıtında ortaya attığı doğal ayıklanma kuramıdır. Darwin, tektanrıcı dinlerin o güne kadar egemen olan yaratılış açıklamasına karşı çıkar ve canlılar alanında türlerin meydana gelişini evrimle açıklar. Buna göre, insan türü de dâhil olmak üzere bütün türler, Tanrı'nın yoktan var etmesiyle değil, sürekli bir evrimin sonucu olarak meydana gelmiştir. Darwin'e göre bu evrim doğal ayıklanma yoluyla meydana gelir. Türler arasındaki yaşam kavgasında, doğa koşullarına uyum gösterebilen bireyler yaşama olanağı bulur, gösteremeyenler ise ayıklanır. Bu durum insan türü için de geçerlidir. İnsan, diğer hayvanlar arasında daha yetenekli olan maymun türünden binlerce yıllık bir evrimin sonucunda meydana gelmiştir.

Darwin'in evrim kuramı, canlıların oluşumu ve gelişimini açıklayan bir tasarım modelidir.

Kimilerine göre bu evrim sürecini bilimin gelişmesinde de görmek mümkündür. Söz gelişi Stephen E. Toulmin, Darwin'in evrim kuramını model alarak, bilimsel kuramların başarılı ya da başarısız oluşlarını değişinim (*mutation*), doğal ayıklanma gibi kavramlarla açıklamayı dener. Toulmin'e göre, biyolojik evrimde olduğu gibi bilimlerin evriminde de bir doğal ayıklanma vardır. Artık gereksinim duyulmayan kuramlar yerlerini gereksinim duyulan kuramlara bırakır. Gereksinim duyulan kuramlar, deneylerin sürekli denetimine tabidir. Nasıl canlılar çevreye uyum sağlamak için değişime uğruyorlarsa, kuramlar da ortaya çıkan yeni koşulların getirdiği sorunları çözmek için değişime uğrar. Bu değişimi başarabilenler etkinliklerini sürdürür. Bu değişimi gerekli kılan ise yaratıcı düşünce ve insanın sınırsız me-

rakıdır. Bu değişim sayesinde aynı olay ve sorunlarla ilgili birçok kuram türetilebilir.

Bilim felsefesinin önemli düşünürlerinden Thomas Kuhn'a göre, bilim paradigmalardan oluşur ve bilimin gelişmesi paradigmaların değişim sürecidir. Bilim insanları arasında gerek problemlere yaklaşım gerekse problemlerin çözümü bakımından bir bilim modeli geliştiğinde yeni bir bilimsel döneme geçilmiş olur. Kuhn, bilim insanları topluluğunca kabul edilen bu bilim anlayışı modeline *paradigma* adını verir. Bu paradigmalar da doğaya alternatif tasarım modelleridir.

3

Felsefe ve Tasarım

Bilimler –formel bilimler (matematik, mantık), doğa bilimleri (fizik, biyoloji) ve beşerî bilimler (antropoloji, tarih, ekonomi ve sosyoloji) olarak– varlığın farklı veçhelerini konu edinir. Felsefe ise varlığı bütünlüğü içinde ele alır. Varlık hakkında tümel bir açıklamaya ulaşmak ister. Bu tümel açıklamaya *felsefe sistemi* denir. Felsefe sistemlerinin her biri bir varlık tasarımını ifade eder.

Düşünce tarihinin ilk sistem filozofu Platon'dur. Platon sistemine *idealar kuramı* adı verilir. Platon iki evren olduğu düşüncesinden hareket eder. Biri, içinde yaşadığımız ve duyularımızla kavradığımız görünüşler dünyası, diğeri de düşüncede var olan idealar dünyası. Asıl varlık dünyası idealar dünyasıdır; görünüşler dünyası ise ideaların varlıktan yoksun kopyasıdır. İdealar, varlığın özleri ve örnekleri, görünüşler ise bunların gölge ve kopyalarıdır. Örneğin bahçede görme algısıyla kavradığım ağaç, zihnimde bulunan ağaç ideasının varlıktan yoksun bir kopyasıdır. Bu nedenle, ağaç bilgisi görme duyuma değil, zihnimdeki ağaç ideasına dayanır.

Felsefede yine böyle bir tasarım modelini Descartes ortaya koyar. Descartes'a göre, bilgi modeli matematiktir. Çünkü matematik bilgisi, açık seçik ve akla dayalı bir bilgidir. Acaba matematiğin dışında apaçık bilgi mümkün müdür? Descartes bunu aramaya girişir; bunu ararken de her şeyden şüphe etmekle işe başlar: "Nesnelerin varlığından, hatta Tanrı'nın varlığından şüphe edebilirim, ama şüphe ettiğimden şüphe edemem. Şüphe etme bir düşünme etkinliği

olduğuna göre, düşünmek şüphe edemeyeceğim ilk apaçık bilgiyi, ilk temel hakikati ifade eder."

Descartes buradan o ünlü önermesine ulaşır: "Düşünüyorum, o hâlde varım." (*cogito ergo sum*). Bu önerme, bütün bilgilerin kendisinden çıkarılabileceği bir temel hakikattir. Descartes, bu temel hakikatten ilkin Tanrı'nın varlığını ve Tanrı'nın varlığına dayanarak dış dünyanın varlığını kanıtlar:

> Ben'imizde bir Tanrı kavramı buluyoruz; bu kavram bize duyularımızla kavradığımız nesnelerden gelemez. Çünkü Tanrı sonsuz, mükemmel ve mutlak gerçek varlıktır. Nesneler ise sonlu ve mükemmellikten yoksundur. Biz insanlar da sonlu ve mükemmellikten yoksun varlıklar olduğumuza göre, Tanrı kavramı ne nesnelerden ne de bizden doğmuştur. O hâlde Tanrı var olduğu için bizim ruhumuzda Tanrı kavramı bulunmaktadır. Benim ruhuma Tanrı kavramını koyan Tanrı'nın kendisidir.

Üçüncü aşamada Descartes dış dünyanın varlığını kanıtlar. Ruhumuzda bir de dış dünya düşüncesi vardır. Tanrı mükemmel bir varlık ve en yüksek iyi olduğuna ve bizi aldatmayacağına göre, ruhumuzdaki dış dünya düşüncesine karşılık olan bir dış dünya da vardır. Görüldüğü gibi, Descartes ben'in, Tanrı'nın ve dış dünyanın varlığını mantıksal-tasarımsal bir yöntemle kanıtlamıştır. Bu şekilde salt düşüncede temellendirilen bir varlık inşası ancak insanın tasarım etkinliği sonucunda ortaya çıkabilir.

Karl Marx'ın tarihsel ya da diyalektik materyalizmi de bir felsefe sistemidir. Marx'ın diyalektiği bir çelişkiden yola çıkar: üretim güçleri ve üretim ilişkileri arasındaki çelişki. Tarihin akışını belirleyen bu ekonomik çelişki mülkiyet sahipleri ile mülksüzler arasındaki çatışmayı, yani sınıf çatışmasını doğurur. Üretim güçleri, bir malın üretimi için kullanılan üretim araçlarıdır. Bunlar ziraatta kullanılan tırmık

ve çapadan başlayarak traktöre, endüstride makine ve fabrikalara kadar uzanır. Üretim ilişkileri ise üretim araçlarının mülkiyetini gösterir. Bu araçlar özel ya da kamusal mülkiyete aittir. Üretim güçleri toplumsal altyapıyı oluştururken, üretim ilişkileri mülkiyet, hukuk, devlet, ahlak, felsefe, estetik gibi ideolojik üstyapıları oluşturur. Bu diyalektiğin birinci aşamasında (*thesis*) yeni üretim güçleri ortaya çıkar; makinenin üretimde kullanılmaya başlaması gibi. Bu güçler zamanla mevcut üretim ilişkileriyle çatışmaya başlar. Bu çatışma diyalektiğin ikinci aşamasıdır (*antithesis*). Bu çelişki toplumun üst katında işçiler ile kapitalistler arasında bir çatışmaya dönüşür. Devrim bu çatışmayı ortadan kaldırır ve ekonomik altyapıya uygun bir ideolojik üstyapı meydana getirir. Bu da diyalektiğin üçüncü aşamasıdır (*synthesis*). Marx'a göre, tarihsel gelişme, sınıf çatışmasının tümüyle ortadan kalkacağı güne kadar sürüp gidecek bir diyalektik süreçtir. Marx'ın diyalektik materyalizmi de tarihin gelişmesiyle ilgili bir tasarım modelidir.

4

Teknik ve Tasarım

Teknik ürünleri ve sanat yapıtları da tasarım varlıklarıdır. Örneğin elimde tuttuğum ekmek bıçağı gibi, duvarda asılı duran resim de insanın varlık üstüne geliştirdiği bir tasarım modelidir. Ancak bıçakla ekmek kesebilirim; bıçak, duvardaki resimden farklı olarak, bir işleve sahiptir. Öte yandan, bir tasarım varlığı olarak bıçak, tinsel varlığımın biçim verdiği bir metaldir. Bu biçim verme eylemi pratik güdülenmelerle sürekli bir değişim gösterir. Bu nedenle, bıçak sayısız biçimde üretilir. Öte yandan duvardaki resim, tinsel varlığımın ketenbezi, boya gibi malzemelere biçim vermesiyle meydana gelen bir yaratma ürünüdür. Ancak resim, bıçak gibi işlevsel bir ürün değildir. Resmi yalnız seyredebilirim; ona bakarak ancak estetik bir haz duyabilirim. Ama her ikisi de bireysel tasarım varlığıdır ve gerçekliğe katılma kategorisi içerisinde yer alır.

Çağımızın bir 'endüstri çağı' olduğu söylenir; insan da bir *homo tecnicus* olarak tanımlanır. O hâlde günümüz dünyasını belirleyen teknik ve onun ürünü olan endüstri nedir? *Teknik* sözcüğü, 'beceri, sanat' anlamına gelen Grekçe *tekhne* sözcüğünden türemiştir; Latincede ise 'sanat, zanaat' anlamına gelen *ars* sözcüğüyle karşılanmıştır. Teknik, genel anlamıyla, doğada hazır olarak bulduğumuz nesnelerin, gereksinimlerimizi karşılayan aletlere ve resim, heykel, edebiyat gibi sanat yapıtlarına dönüştürülmesidir. İnsanın tinsel varlığından doğaya kattığı yapay (*artificial*) bir varlıktır. Bütün insanlık ve uygarlık tarihi, daha işlevsel ve daha yetkin aletlerin bulunması ve kullanılması yönünde ilerlemektedir.



Sürahi ve Bardak
Tasarımcı:
Aino Marsio-Aalto
Üretici:
Karhula-litala
1932

Pres camdan seri olarak üretilmiş sürahi, bardak ve kâse serisi. Seri, 1936 Milano Fuarı'nda altın madalya kazanmıştır.

Kuşkusuz, doğada da bir tasarımdan söz edebiliriz. Ancak doğadaki nesneler kendi içlerinde örgütlenir (bir tinsel özden doğmaz) ve yalnız doğa yasalarıyla açıklanabilir. *Artifakt* (yapay varlık) olan biçimler ve tasarımlar ise doğa yasalarıyla açıklanamaz. Tinsel varlıklar olan artifaktlar, ancak tinsel kavrayışa sahip bir özne tarafından anlaşılabilir: "Bu yapay varlık, ilkin düşüncede bir fikir olarak var olması nedeniyle bir kavram olarak *a priori*dir."[1]

İnsanın fiziksel ve zihinsel becerisiyle ortaya koyduğu, 'yarattığı' teknik, insan için bir nevi 'ikinci doğa' olan bir kültür varlığıdır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren doğa bilimleri pozitif ilkelere göre yeniden kurulur. Çağın model bilimi, kesin olarak bilinebilir doğa yasalarına ulaşması nedeniyle fiziktir. Böylelikle, mekanik yasalara göre işleyen yeni bir dünya tablosu ortaya çıkar. Pozitifleşme hareketi doğa bilimlerinin yanı sıra felsefe ve sanatı da etkiler. Bu etkiyle, söz gelişi o güne kadar egemen olmuş kurgusal, idealist düşünce yerine, olgulara ve nedenselliğe dayalı bir 'bilimsel düşünme' ağırlık kazanır. Sanat alanında ise Empresyonizm egemen olur. Bu akıma göre sanat, anlık duyu izlenimlerine dayanır.[2]

1 Holger van den Boom, *Über Design als Medium der Welterschliessung*, s. 18.
2 Bkz. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Erzurum Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1960; Genişletilmiş Baskı, 2008.

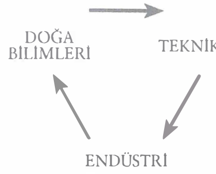
Teknik ve büyük endüstri 20. yüzyılı belirleyen başlıca iki kategoridir. Çağdaş tekniğin ve büyük endüstrinin doğuşu insanın dünyayı kavrayışını, duyarlığını ve değerler sistemini tümden değiştirir. Teknolojinin beraberinde getirdiği yeni değerler ekseninde toplum yeniden inşa edilir. Fayda, işlev ve başarı yüzyılın sonuna doğru 'yükselen değerler' hâline gelir. Bu yükselen değerlere göre varlık kazanan toplumsal yapının adı kapitalist sistemdir.

Ancak tekniğin, yine insan yaratmasına dayanan ve bu anlamda tasarımsal bir varlık olan bilim ve sanatla yakın ilgisi ve benzerliği olduğu gibi, onlardan ayrılıkları da bulunmaktadır. Burada en önemli sorun şudur: Acaba teknik, bilimin, özellikle de pozitif doğa bilimlerinin bir uzantısı mıdır? Diğer yandan, teknik, yapay bir varlık olarak sanatla aynı varlık alanını mı paylaşır? Bunlar günümüzde de yanıtını arayan sorulardır. Teknik, genellikle, doğa bilimlerinin ulaştığı doğruların, insan gereksinimlerini karşılayacak şekilde pratik yaşama uygulanması olarak düşünülür. Peki, gerçekte böyle midir? Arnold Gehlen'e göre: "Tekniğin uygulamalı doğa bilimi olduğu anlayışı artık gerilerde kalmıştır. Endüstri, teknik ve doğa bilimi karşılıklı olarak birbirlerini belirler."[3]

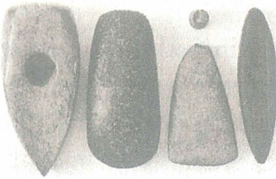
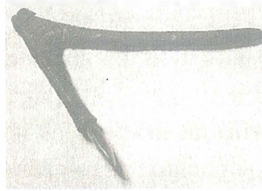
Doğa bilimlerinin kuramsal olarak ortaya koyduğu doğrular olmadan tekniğin var olması olanaksızdır. Ancak tekniğin sağladığı olanakların doğa bilimlerinin gelişimindeki rolü de yadsınamaz. Bilimsel araştırmalarda kullanılan aygıtlar, doğa bilimlerinin ne kadar teknolojik bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Bugün artık teknolojiye dayanmayan bir doğa bilimi, hatta genel olarak bilim düşünülemez. Diğer yandan, endüstri ile teknik arasında mantıksal olduğu kadar organik bir bağ vardır. Endüstri ile doğa bilimleri arasında da böyle bir bağdan söz edilebilir.

[3] Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft,* Rowohlt, Hamburg 1957, s. 8.

Bu, bir çember hareketini gösterir. Doğa bilimleri tekniği, teknik endüstriyi, endüstri de doğa bilimlerini belirler:



Teknik, insanın yapay olarak meydana getirdiği bir tasarım varlığıdır. Bununla birlikte, genellikle bu tasarım varlığının doğada bulunduğu kabul edilir. Acaba bu doğru mudur? Eğer doğruysa, bütün teknik buluşların doğa örneğinden hareket etmesi gerekir. Oysa durum hiç de öyle değildir; doğa bütün teknik buluşlarda bir model değildir: "Teknik, gerçekte insanın aynadaki görüntüsüdür. Bu durum, doğa örneğinin rol almadığı en eski ve en önemli buluşlarda kolayca görülebilir."[4]

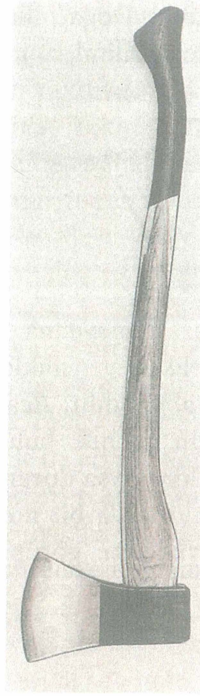



Erken Taş Çağına ait yontma taş balta ve sapan örnekleri.

O hâlde teknik nedir? Teknik, insan özünün dışlaşmasıdır. Bu dışlaşma olayı, bir insan yaratması olan alet yapımında somutluk kazanır: "İnsan, kendi özsel etkinliğini nesneleştirir. Bu nesne alettir. Örneğin taş bir yumruk tasarımıdır ve bu özü yumrukla kıyaslanmayacak bir başarıyla temsil eder."[5]

Bu anlamda teknik, insan bedenine alternatif bir tasarım varlığıdır. Çünkü hayvanlarla karşılaştırıldığında insan bir yoksunluklar varlığıdır. İnsanın ne aslanınki gibi güçlü pen-

[4] Gehlen, *age.*, s. 8.
[5] Gehlen, *age.*, s. 8.



Balta
Tasarımcı ve Üretici:
Daniel Kremendahl

Ürün, ergonomik yapısıyla 1975'te 'Gute Form' Tasarım Ödülü'nü kazanmıştır.

çesi, ne gergedanınki gibi boynuzları, ne de geyiğinki gibi hızlı koşan bacakları vardır. İnsanın bu yoksunluklarla doğada kalması mümkün olmayabilirdi:

Yaşamak ve işlerini görmek durumunda olan insan, sahip olmadığı özel birtakım organların eksikliğini gidermek amacıyla, 'hazır olarak bulduğu doğal durumları' aklıyla değiştirmek zorundadır. Bu amaçla, doğal yetilerini güçlendiren ya da tamamlayan aletler geliştirir ve ancak bu sayede çevresine egemen olabilir.[6]

Anlaşıldığı gibi teknik, öncelikle insan bedeninin yerine geçer. Başka bir deyişle teknik, güçlendirilmiş bir bedendir: "Eldeki taşla vurma, sırf yumrukla vurmaktan daha güçlü bir etki yapar. Bu da bizim organlarımızın yapabileceklerini aşar. Çekiç, mikroskop, telefon doğal yetilerimizi güçlendirir."[7]

Bunlara insanın diğer buluşlarını, söz gelimi silah ve ateşi de katabiliriz. İnsanın bedensel eksikliğini gidermek ya da bedenini güçlendirmek üzere meydana getirdiği teknik ilk olarak el sanatlarında somutlaşmıştır. İnsanın kendini korumak ve avını yakalamak güdüsüyle yaptığı bıçak, balta, ok, mızrak gibi aletler demircilik; gündelik gereksinimlerini karşılamak için tahtadan yaptığı kaşık, masa ve barınak gibi alet ve yapılar dülgerlik; süs, takı gibi ikincil gereksinimlerini karşı-

[6] Lobach, *age.*, s. 27.
[7] Gehlen, *age.*, s. 8.

lamak üzere yaptığı aksesuarlar ise kuyumculuk dediğimiz el sanatlarının tasarımsal varlığını gösterir; bunlar aynı zamanda insanın endüstri öncesi meydana getirdiği teknik ürünleridir. Teknik alanında meydana gelen tüm bu oluşumlar, doğa bilimlerindeki gelişmelere koşut ve onlarla uyum içinde meydana gelir. Teknik, insanın özsel etkinliğinin bir parçasıdır. Hatta denebilir ki: "Teknik, dünyası muhteşem insandır. Düşünce ve beceri zenginliği, yaşamı geliştirme ve yok etmesiyle, ilkel doğayla bağını koparmış insanın ta kendisidir. Teknik, bir 'yapay doğa'dır (*nature artificielle*), tıpkı insan gibi."[8]

Bu yapay doğa bir aletler dünyasıdır. Alet, insan bedeninin yükünü azaltır, hatta kimi zaman onun yerini alır. Örneğin tekerlekli araba, yükün bedenle taşınmasını gereksiz kılar; otomobil ve uçak, mesafeleri kısaltarak insana zaman kazandırır; telefon, televizyon ve bilgisayar ise insanın kendi bedeniyle hiçbir zaman başaramayacağı işleri görür. İnsana bu olanakları sağlayan alete *makine* denir: "Her alet aslında bir makinedir, her makine de bir alet."[9] Makine, en ilkel aletlerden en gelişmişlerine kadar, insanın özsel etkinliğinin dışlaşması ve somutluk kazanması olarak geniş bir yelpaze sergiler: "Eğer makine, faydalı bir iş için gerekli kuvveti temin eden bir düzense, hayvanlar için kurulan tuzaklar da Taş Çağı insanının ürettiği bir makinedir."[10]

Bu açıdan bakıldığında makine, Taş Çağının ilkel maddi dünyasından günümüze kadar uzanan zengin bir *makine kültürü* oraya koyar. Bu kültür insandan kaynaklanır. Çünkü makine aslında potansiyel bir insandır; insanın yarattığı bir 'üst-insan'dır. Hem fiziksel güç hem de düşünme yetisi açısından insandan üstündür.

Tabii ki böyle bir kültür doğa bilimlerinin gelişmesine dayanır: "Bu makine kültürü, yeryüzünde analitik doğa bi-

[8] Gehlen, *age*., s. 9.
[9] Herbert Read, *Sanat ve Endüstri: Endüstriyel Tasarımın İlkeleri*, çev. Nigan Bayazıt, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul 1973, s. 18.
[10] Gehlen, *age*., s. 12.



Ford Model T
Tasarımcı ve Üretici:
Henry Ford
1908

limlerinin geliştiği, ilk kuvvetin ve iş makinelerinin ortaya çıktığı yerde doğar."[11]

Bu makine kültürü, doğanın dışında bulunan, adına 'çevre kültürü' diyebileceğimiz bir kültür varlığını oluşturur; insan bu varlık içinde bir *iletişim öznesi* olarak yaşar. Bu iletişim öznesinin nesnesi makinedir. Makine, bir aygıtlar sistemi olarak bir iletişim dinamiği içerir; bu da sürekli değişim anlamına gelir. Ancak bu iletişim dinamiğinin denetlenebilmesi gerekir. Bu denetimi ise sistemin öznesi olan insan sağlayacaktır. Ama nasıl? *Ergonomi* aracılığıyla.

Ergonomi sözcüğü, Grekçede 'iş' anlamına gelen *ergon* ile 'yasa, kural' anlamına gelen *nomos* sözcüklerinden meydana gelir. Ergonomi 1920'li yıllarda kurulmuş, ama bilimsel kimliğine ancak 1970'lerde kavuşabilmiştir. Çok farklı problem alanlarını kapsadığı için kendi içinde farklı dallara ayrılır; insan mühendisliği, biyoteknoloji, uygulamalı psikoloji gibi. Ama bütün bu dalların ortak bir konusu vardır: Makine kültürü. Ergonomi, en geniş anlamıyla, bir makine kültürü bilimidir. Bu makine kültürü içinde yeni bir insan tipinin doğduğunu görmekteyiz. Bunu makine-insan olarak adlandırabiliriz. Makine-insan, onu yaratan insana oranla daha sağlıklı ve daha hızlı düşünebilen bir varlıktır. Makine-insanla karşılaştırıldığında insanın eksik bir 'yapım' olduğu bile söylenebilir. Bu makine kültürü de bilim ve sanat ürünleri gibi doğadışıdır.

[11] Gehlen, *age.*, s. 18.

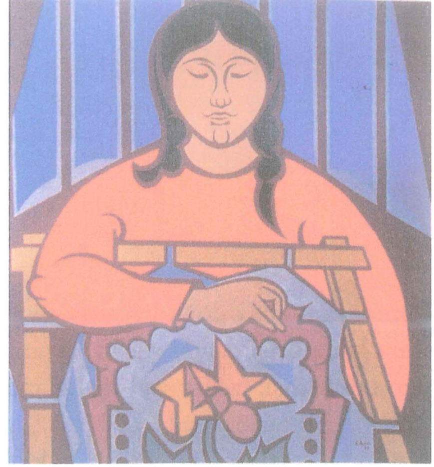
5

Tasarım Olarak Teknik ve Sanat

Teknik bir yapay doğadır; ama aynı zamanda gerçekliğe katılma kategorisi içinde varlık kazanan bir tasarımdır. Makinenin doğadışı, tasarımsal varlığı maddi bir nesneye dayanır. Örneğin bir tasarımsal varlık olan otomobil, bir metal kütle tarafından taşınır. Bu açıdan bakıldığında, teknik ve sanat yapıtları arasında belli bir yakınlığın olduğu görülür. Ancak bu yakınlık, onların yapay varlıklar olmalarından ileri gelir. Bu bakımdan, her ikisi de doğayı, doğa gerçekliğini aşar. Ancak bu gerçekliği aşma hiçbir zaman gerçekliğin tümüyle dışına çıkma anlamına gelmez. Onlar bir yanıyla gerçekdışı (*irreal*), diğer yanıyla da gerçektir (*real*). Buradan şöyle bir durum ortaya çıkar: Teknik ve sanat gerçekliğe katılır ve gerçeklikten pay alır: "Her ikisi de gerçekliğe katılır; her ikisinin de estetik olması ilkesel olarak mümkündür; her ikisi de güzelliğe sahip olabilir."[1]

Teknik ve sanatın paylaştığı bir diğer ortak özellik, her ikisinin de ilkesel olarak estetik olabilmesidir. Ancak bu özellik ikisi arasındaki önemli bir ayrılığa da işaret eder. Bir sanat yapıtı özü gereği estetiktir. Teknik ürününde ise ilk planda önemli olan işlevselliktir. *İşlevsellik* tekniğin ereğini oluşturur. Bir otomobil dış görünüşünden önce işlevselliğiyle alıcı bulur. İşlevsel olmayan 'güzel' bir otomobil, kendi varoluş nedeniyle çelişen bir teknik ürünüdür. Bir teknik ürününün varoluşu, ereğine uygunluğuyla, yani işlevini yerine getirmesiyle koşullanmıştır. Bir sanat yapıtının ereği ise estetik olmaktır.

1 Max Bense, *Aesthetica I, Metaphysische Beobachtungen am Schönen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1954, s. 27.



[*Dantel İşleyen Kadın*
Nurullah Berk
1974]*

Öte yandan, teknik ürünü seri üretime dayanır. Sanat yapıtı ise bireysel bir yaratmanın ürünüdür; bir defaya mahsus yaratılır. *Burada ve şimdi* var olmak sanat yapıtının özgün (*original*) var olma tarzıdır. Walter Benjamin bunu *hale* (*aura*) sözcüğüyle nitelendirir: "Bir yapıtın özgünlüğü onun halesine dayanır."[2] Ancak yeniden üretim tekniğinin; tıpkıbasım, serigrafi ve taşbaskı tekniklerinin bu kadar geliştiği bir zamanda sanat yapıtının halesi bir anlam ifade eder mi? Bu, çağdaş sanat kuramında tartışılan bir sorundur. Ne var ki teknik ürününün seri üretimine karşı sanatın özgünlüğünü savunmak, bir estetik sorunu olduğu kadar, aynı zamanda bir 'sanat etiği' sorunudur. Aynı fabrikada üretilmiş sayısız otomobil vardır. Buna karşılık, örneğin Orhan Veli'nin *İstanbul Türküsü* şiiri, Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*, Nurullah Berk'in *Dantel İşleyen Kadın* portresi ve Füruzan'ın *Benim Sinemalarım* romanı bir defaya mahsus

[2] Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, s. 13; "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden üretilebildiği Çağdaş Sanat Yapıtı", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.

* Köşeli parantez içerisinde açıklaması verilen görseller yeni basım için eklenmiştir. (Yay. Haz.)

üretilmişlerdir: "Sorun, makineyle üretilen nesnelerin sanata özgü niteliklere sahip olup olamayacağıdır."[3]

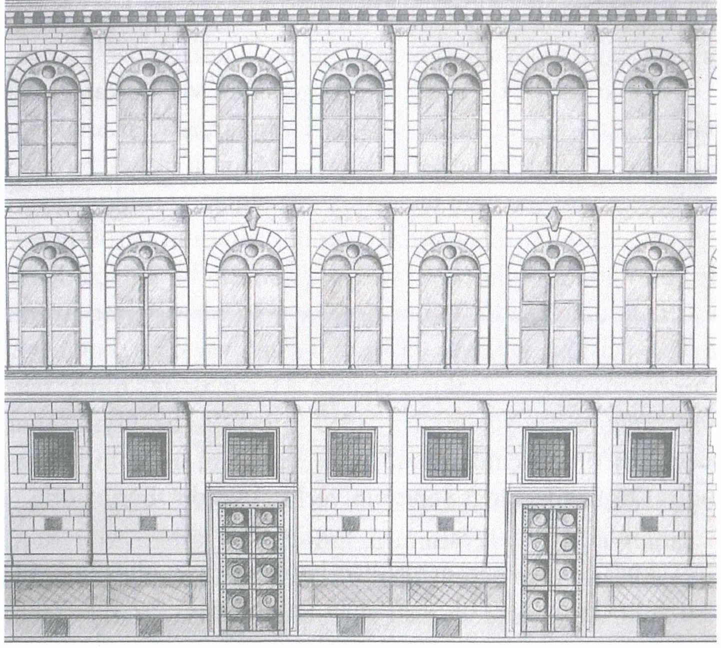
Teknik ürünü ile sanat yapıtı arasında varlık kategorisi bakımından da fark vardır: "Teknik yapılar, araçlar, makineler, endüstriyel nesneler birbirleriyle bağlantılı olarak bir alan içinde var olur. Bu alan içinde her var olanın zorunlu bir yeri ve işlevi vardır."[4] *Zorunluluk* teknik ürününün varlık ilkesidir. Bir makineyi oluşturan parçalar zorunlu bir ilgi içinde bir arada bulunur. Kaldı ki her makine belli bir sistemin ürünü ve temsilcisidir. Dolayısıyla kendi başına var olan, bağımsız, otonomisi olan bir makine olamaz. Her makine, adına 'teknik' dediğimiz büyük çarkın sadece bir dişlisidir. Oysa sanat yapıtı, varoluş biçimini kendi özünden alan, otonom bir yapıdır. Özgürlük, sanat yapıtının varlık ilkesidir. Buna göre:

> Teknik ürünlerinin gerçekliğe katılması zorunlu bir katılmadır. Buna karşılık, her sanat yapıtı özgür, az ya da çok bağımsız bir estetik varlıktır. Sanat yapıtının işe yaramak gibi bir yükümlülüğü yoktur ve onun gerçekliğe katılmasını sağlayan var olma tarzı (*modus*) ancak olumsallık (*contingency*) olabilir. Sanat olumsal bir gerçekliğe katılmadır.[5]

O hâlde sanat yapıtı bir tasarım varlığı olarak teknik ürününden önemli ölçüde ayrılır. Birinde zorunluluk, diğerinde ise özgürlük temel ilkedir.

Zorunluluk ve özgürlük arasındaki karşıtlık, felsefenin oldum olası uğraştığı kadim bir ontolojik karşıtlıktır. Aynı karşıtlığı teknik ürünü ve sanat yapıtı arasında da buluruz. Sanat felsefesinde Baumgarten ve Kant'tan beri resim, heykel, edebiyat, müzik ve dansın, bugün artık anlamını yitirmiş olan 'yararlı sanatlar'a (*useful arts*) karşıt olarak 'güzel sanatlar' (*fine arts*) kategorisi içinde değerlendirilmesinin

[3] Read, *age.*, s. 27.
[4] Bense, *age.*, s. 27.
[5] Bense, *age.*, s. 27.



Palazzo Rucellai
Leon Battista Alberti
1455-70
Floransa, İtalya

nedeni, adı geçen sanatların özgürlük kategorisi içinde yer almasıdır. Oysa teknik ve sanat arasında geçmişte, özellikle el sanatlarında organik ilgiler kurulmuştur; bugün de farklı vesilelerle, ama artan bir ölçüde kurulmaya devam etmektedir. Bu ilgiler teknik ve sanat kavramlarında kökten değişimlere yol açmaktadır. Bu değişimler sanat kavramında en somut ve bütüncül anlamına kavuşur: Bu yeni anlayışa göre teknik bir sanattır. Bu durum teknik ve sanat alanında bir metamorfoza işaret eder. Bu metamorfoz yalnız sanat alanında değil, bütün toplum ve kültür dünyasında ortaya çıkar. Bunu doğuran etkenlerin başında, yine insan ile teknik arasında meydana gelen yeni bir ilişki biçimi gelir. Bu ilişki biçimi *yabancılaşma* olayıdır.

Ancak yabancılaşma fenomenine geçmeden önce mimarlık, kent, resim, müzik ve edebiyat gibi tasarım modellerini, ardından da bütün bu modellerin kaynağında yatan yaratma olgusunu ele alalım.

6

Bir Tasarım Modeli Olarak Mimarlık

Avusturyalı mimar Karl Schwanzer bir mimari yapıyı 'dört duvar ve bir damdan daha fazlası' olarak tanımlar. Bu 'daha fazlası'; sanatsal, sosyolojik, antropolojik, estetik, tarihsel ve kültürel bir yapıyı ifade eder. Ama bu karmaşık yapıyı yalın bir kavrama indirgeyerek mimari yapıyı bir tasarım modeli olarak betimleyebiliriz. O hâlde bir tasarım varlığı olarak mimari yapı nedir? Bu soruyu kısaca şöyle yanıtlayabiliriz: Mimari yapı, belli bir biçim verilmiş mekândır.

Mimarlığın Antikite'den günümüze kadar geçerliğini koruyan temel birtakım kategorilere dayandığını söyleyebiliriz. Örneğin *De Arcitectura* (*Mimarlık Üstüne*) adlı yapıtıyla bu kategorileri ilk kez belirleyen Vitruvius'a göre, bir mimari yapıyı belirleyen temel kategoriler şunlardır:

i. *Firmatias* (Kalıcılık, Sağlamlık)

ii. *Utilitas* (Kullanışlılık, Rahatlık)

iii. *Venustas* (Güzellik)

Leon Battista Alberti ise *De Re Aedificatoria* (*Mimarlık Üstüne*) adlı yapıtında aynı kategorileri farklı bir sırayla tekrarlar:

i. *Comodita* (Kullanışlılık)

ii. *Perputuita* (Kalıcılık, Sağlamlık)

iii. *Bellezza* (Güzellik)

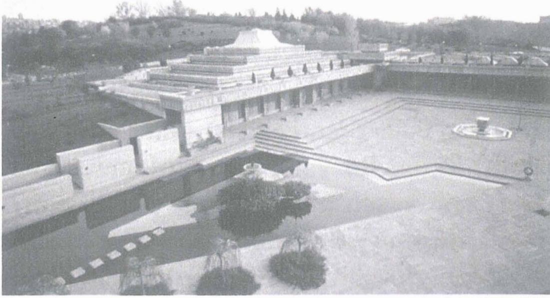
Bu kategorilere göre, mimari yapı öncelikle sağlam, doğal etkenlere karşı dirençli olmalı ve yere sağlam oturacak şekilde tasarlanmalıdır. Ayrıca işlevsel ve amacına uygun olmalıdır.

İşlevsellik sorununa epistemolojik açıdan bakacak olursak, ereksellik ile işlevselliğin farklı değerler olduğunu gö-

rürüz. İşlevsellik burada tasarımsal bir anlama sahiptir. Mimarinin evrensel dilidir. Ereksellik ise bu evrensel dilin bir öğesidir. Ereksellik, madde ve biçim arasında yer alan bir üçüncü öğedir. Bu üç öğeden hiçbiri diğerlerinden daha öncelikli değildir; her üç öğe de eşdeğerdir. Mimar, yaratıcı hayal gücünü kullanarak, bu üç öğeden oluşan mimari dilde özgün bir mekân meydana getirir. Her mimari yapı, madde, biçim ve erekselliğe dayalı özgün bir dili, başka bir deyişle semantik bir yapıyı ifade eder. Mimaride karşılaştığımız Klasik, Barok, Modern ve Postmodern gibi oluşumlar aslında mimari dilin değişik semantik modelleridir.

Şimdi, söylediklerimizi Modern ve Postmodern mimaride birkaç tespitle gösterelim. Aydınlanma'ya ve rasyonel, akılcı temellere dayanan modern mimari, başta bezeme olmak üzere bütün geleneksel öğeleri atarak işe başlar ve mimari dili saflaştırarak 'salt mimari'ye, minimalist ve pürist bir dile ulaşmak ister. Bu dil, mimarinin temel öğeleri olan madde, biçim ve ereksellik değerlerinin özgün bir uyumudur. Aslına bakılırsa, mimari Antikite'den beri bir semantik model olarak anlaşılmıştır. Modern mimari ise bu tarihsel ve geleneksel mimari değerlerden gitgide uzaklaşarak 'yoksullaşır'; nihayetinde bir 'teknik sistemler göstergesi' hâline gelir. Yalınlığı amaçlayan mimari yapı dik açı ve küpün diktatörlüğüne teslim olur. Öyle ki sonunda geometrikleştirilmiş bir beton yapıdan ibaret olur. Buradan çağın estetik anlayışı da ortaya çıkar: Bir nesnenin güzelliği onun yalınlığıdır. Modern mimari tek boyutluluğa ve tek değerliliğe indirgenmiştir. Zaman içinde bu anlayışa karşı eleştirel bir tavır yükselmeye başlar. Adına daha sonraları postmodernizm denilen bu anlayışa göre mimari, yitirmiş olduğu çok değerliliğe yeniden dönmelidir. 'İnsan'ın duygu ve düşüncelerini belli kalıplar içine hapsetmeyen, tinsel varlık öğelerini çok boyutluluk ve çok değerlilik içinde benimseyen bir mimari dilin 'yeniden canlandırılması' gerektiği savunulur. Öte yandan, Modern ve Postmodern mimari arasındaki bu çatışmayı aşma denemeleri de görülür. Ama bunlar çoğunlukla eklektik bir tarzda gerçekleşir. Bütüncül bir mimari

yaratma girişimi Türkiye'de de yansımasını bulur. Söz gelişi Behruz Çinici, Modern mimarinin yoksullaştırdığı biçimlere karşı mesafe alarak, insanın duygu ve düşüncelerine öncelik tanıyan bir mimari dil –üstelik eklektisizmin tuzaklarına düşmeksizin– geliştirebilmiştir.



TBMM Camii
Behruz Çinici
Ankara
1985

Mimari yapıların işlevselliği, onların yaşamsal bir gerçekliğe sahip olduğunu gösterir. Mimari yapılar yaşamın içinde yer alır ve yaşamdan pay alır. Başka türlü söylersek, insanla beraber yaşar. İnsan yaşamına katıldıklarından, o yaşamda egemen olan nedenselliğe ve zorunluluğa tabi olur. Bu ampirik dünyada sürekli değişim, varoluş ve yok oluş hâkimdir. Buna göre, mimari yapılar pratik yaşamın içine girdiklerinde, yaşamın diğer nesneleri gibi sürekli değişir, var olur ve yok olur. Bu yok olma, örneğin yapının yıkılıp toprak altında kalması şeklinde olabilir. Böyle bir durumda, ancak bir arkeolojik çalışmayla yeniden gün ışığına çıkabilir; ama artık ampirik ve işlevsel varlıklar olarak değil, tarihsellik kategorisi içinde kültür varlıkları olarak anlam kazanır.

Mimari yapıların doğal etkenlerle yıpranması restorasyon olgusunu da beraberinde getirir. Varlığı çağlara yayılan yapıların restorasyonu önemli bir kültür sorunu olarak or-

taya çıkar. Çağlar boyu ancak onarımla ayakta kalabilmiş, 'eski eser' niteliği taşıyan yapılara baktığımızda, onların özgün varlıklarında farklı çağların katkılarından dolayı büyük değişimler meydana geldiğini görürüz. Söz gelişi yapının portalı ile saçağı farklı çağlara özgü olabilir. Burada restorasyon mimarisi önem kazanır: Restorasyon hangi ilkelere göre yapılacaktır? Özgün varlığa ulaşmak amacıyla sonraki çağların katkıları yok edilecek midir? Kültür tarihi bakımından buna hakkımız var mıdır? Bunlar restorasyon mimarisi için bugün de güncelliğini koruyan sorulardır.

Mimari yapı kategorilerinden bir diğeri de güzelliktir. Bu kategori, mimari yapının sağlam ve işlevsel olduğu kadar güzel de olması gerektiğini ifade eder. Peki, bir mimari yapının 'güzel' olması ne demektir? Bir yapı, örneğin konut, cami ya da okul olarak değil de salt mimari yapı olarak nedir? Bu saydığımız yapılar biçim verilmiş birer mekân göstergesidir. Başka türlü söylersek, onlarda bir mekân-biçim ilgisi söz konusudur. Ancak bu ilgi çok kapsamlıdır ve bu kapsam içine kulübeden saraya kadar tüm mimari yapılar girer. Ancak bir yapı özgün bir mekân-biçim ilgisini ortaya koyabilir. O zaman sıradan bir yapı olmaktan çıkar, kendine özgü bir mimari yapı olur. Böyle bir yapı sanatsal bir mimari tasarımı gösterir ve adına sanat yapıtı denir. Bir mimari yapı sanat yapıtı olduğunda varlık kategorileri de değişmiş olur: O artık bir estetik varlıktır ve gerçek bir varlık ile gerçek dışı bir varlığın bütünlüğünü gösterir. Böyle bir bütünlük özgün bir mekân-biçim ilgisine dayanıyorsa, meydana gelen yapıt bir *mimari sanat yapıtı* olur. Bu bakımdan, bir mimari sanat yapıtı ile herhangi bir sanat yapıtı, örneğin bir resim ya da heykel arasında hiçbir fark yoktur.

Ancak sanat yapıtlarının varlık tarzı tarihseldir. Çünkü sanat yapıtları zamansallık içinde var olur. Her sanat yapıtı, zaman içinde somutlaşan bir biçim varlığını gösterir. Bu biçim olgusu ise insan ve varlık arasındaki epistemolojik ilgide ortaya çıkar. Ne var ki bu zamansallık ya da *tarihsellik*, mimari sanat yapıtı ile diğer sanat yapıtları arasında belirli bir

farklılığın olduğunu gösterir: Diğer sanatlarda daha çok üslup değişimleri biçiminde ortaya çıkan tarihsellik, mimari yapıtlarda üslup değişimlerinin dışında başka bir niteliğe daha sahiptir. Örneğin duvarda asılı duran bir resim, sahip olduğu üslup içinde belli bir varlık yorumunu ifade eder. Bu anlamda, onu bir kültür varlığı olarak tarihsellik kategorisi belirler. Ama o bir kültür varlığı olarak meydana geldikten sonra bu varlığını sürdürür. Fiziksel varlığında meydana gelen değişimler onun kültür varlığını etkilemez. Örneğin Leonardo'nun *Madonna*'sı müze duvarlarında yüzlerce yıl asılı dursa da yine *Madonna* olarak kalır. Madde-biçim ilgisini belirleyen tarihsellik kategorisi bir sanat yapıtında değişmezlik niteliği kazanır. Tüm sanat yapıtlarını belirleyen bu zamansallığa *mantıksal zamansallık* ya da *aşkın zamansallık* denir.

Bir kültür ve sanat varlığı olan mimari yapı aynı zamanda işlevsel bir varlıktır. Dolayısıyla sanat felsefesi açısından mimarlığın zamanla ilgisi iki yönlüdür: Mimari sanat yapıtı, kültür varlığı olarak aşkın zamansallığa, gerçek varlık olarak ise ampirik zamansallığa tabidir. Mimari sanat yapıtı bu iki zamansallığın 'eşzamanlı' belirlemesi içinde var olur. Bu iki zamansallık kategorisi içinde var olmak mimari sanat yapıtı için değişmez bir var olma tarzıdır.

Peki, böyle bir mimari yapının ayırt edici özelliği nedir? Vitruvius buna vaktiyle *düzen* demişti:

> Düzen, bir yapıtın bölümlerinin her birine gereken önemi vererek, tümünün oranlarına bakışımlı bir uyum getirir. Niceliğe göre yapılan bir ayarlamadır. Bununla, yapıtın kendi bölümlerinden modüllerin seçilip, tümünün bunlara dayanılarak oluşturulmasını kastediyorum. Düzenleme, öğelerin yerli yerine konmasını ve yapıtın özelliğine göre yapılan ayarlamalar sonucunda oluşan zarif etkiyi içerir.[1]

[1] Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, çev. Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul 1993, s. 9.

Böyle bir etki kendini özgün ifade biçimlerinde ortaya koyar. Bu ifade biçimleri şunlardır:

Yer planı, görünüş ve perspektif. Yer planı, cetvel ile pergelin doğru ve sürekli kullanılması suretiyle, yapıların düz yüzeylerinin ana hatlarının elde edilmesiyle yapılır. Görünüş, bir binanın ön cephesinin, tasarlanan yapıtın oranlarında düzgün ve dik olarak çizilen bir resmidir. Perspektif, kenarları geriye doğru uzaklaşan ve tüm çizgilerin dairenin merkezinde birleştiği bir cepheyi resmetme yöntemidir. Her üçü de imgelem ve buluştan kaynaklanır. İmgelem, kişinin planının etkili olmasına yönelttiği dikkatli bir düşünme ve uyanık bir gözlemdir. Buluş ise parlak bir zekâ ve yaratıcılıkla karmaşık problemlerin çözümü ve yeniliklerin keşfidir. Düzenlemenin kapsamına giren bunlardır.[2]

Vitruvius'a göre, bir yapının güzelliğini sağlayan bir diğer etken *ahenk*'tir:

Ahenk, öğelerin ayarlamalarındaki güzellik ve uygunluktur. Bu da bir yapıtın öğeleri, genişliklerine uygun bir yükseklikte, uzunluklarına uygun bir genişlikte, kısacası, tümüyle bakışımlı olduğu zaman gerçekleşir.[3]
Bunların yanında *simetri* de bir etken olarak etkilidir:

Bakışım (simetri), bir yapıtın kendi öğeleri arasındaki doğru uyum ve ölçüt olarak seçilen bir öğeye göre, tasarımın değişik öğeleri arasındaki bağlantıdır. İnsan vücudunda önkol, ayak, avuç, parmak ve diğer küçük uzuvlar arasında bir tür bakışımlı ahenk vardır; mükemmel yapılarda da böyledir. [4]

[2] Vitruvius, *age.*, s. 10.
[3] Vitruvius, *age.*, s. 10.
[4] Vitruvius, *age.*, s. 10.

Bir mimari yapıyı mükemmel, güzel kılan özelliklerden biri de *uygunluk*'tur: "Uygunluk, bir yapıt, yetkinlikle, geçerli ilkelere göre yapıldığında beliren 'biçem'dir."[5]

Vitruvius için tüm bu etkenlerin birlikte katıldığı ve belirlediği bir mimari yapı güzel bir yapıt olacaktır. Buna göre, bir mimari tasarımın amacı, sağlam ve işlevsel olduğu kadar güzel de olan yapılar yaratmaktır. Bu hedef yalnız Antikite ve Rönesans'ın değil, günümüz mimarisinin de değişmeyen hedefidir. Örneğin Marcel Breuer'e göre: "Mimarlık, avuçlarımızla dokunduğumuz boşluklar; dilimizdeki mekânın tadı; ölçülerin güzel kokusu ve taşın özsuyudur."[6]

Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius için de mimari böyle bir sanattır:

> Gerçek mimari yaratış, insanın yaşantı mekânlarına psikolojik ve pratik ihtiyaçlarına göre şiirsel biçimler vermeyi amaçlar. Güzellik, yaşamın bir gerçeğidir ve insanın maddi çevresindeki güzelliği yaratan mimardır.[7]

Le Corbusier ise meseleye şöyle bakar:

> Mimarlığın görevi, hammaddeler aracılığıyla duygusal ilişkiler meydana getirmektir. Mimar, biçimleri örgütleyerek, ruhun saf yaratısı olan bir düzeni gerçekleştirir; biçim ve şekillerle bizde plastik coşkular uyandırır; yarattığı ilişkilerle bizde derin yankılar meydana getirerek, dünyamızla uyum hâlinde olan bir düzenin ölçülerini verir; kalbimizin ve aklımızın çeşitli hareketlerini tayin eder ve böylece biz güzellik duygusunu hissederiz. Mimarlık sadece şairane duygular olduğu zaman mevcuttur.[8]

[5] Vitruvius, *age.*, s. 10.
[6] Alıntı için bkz. Enis Kortan, *XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bakış*, Yaprak Kitabevi, Ankara 1986, s. 15.
[7] Alıntı için bkz. *age.*, s. 15.
[8] Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, The Architectural Press, Londra 1972, s. 16; *Bir Mimarlığa Doğru*, çev. Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.



Villa Savoye
Le Corbusier
1929
Poissy, Fransa.

Başka bir yerde ise şöyle der: "Araştırmalarım duygularımdaki gibi hayatın başlıca değerine doğru yönelmiştir: şiir! Şiir insanın kalbindedir ve doğanın zenginliğine yönelme kabiliyetidir."[9]

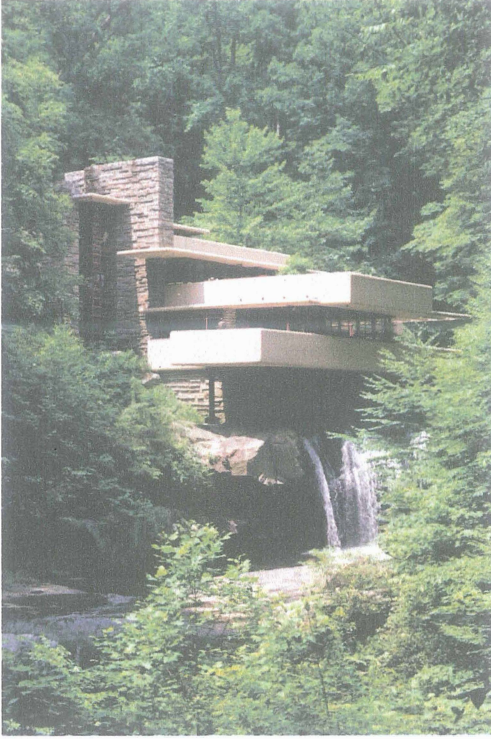
Frank Lloyd Wright da Le Corbusier ile aynı düşünceleri paylaşır:

> Mimarlık insanın ruhuna şiirsel bir şekilde hitap eder; her büyük mimar zorunlu olarak büyük bir şairdir. Mimarlık öylesine canlı, büyük bir yaratıcı güçtür ki insanın doğasına ve değişen durumlarına göre nesilden nesle, çağdan çağa ilerler, sürer ve yaratır. Mimarlık yapılamaz, mimarlık doğar.[10]

Wright, mimarlığı şiire ve mimarı da şaire benzeterek, yüzyıllardır şiirde bir kural olarak yaşayan, "Şair, şair olarak doğmalıdır." (*poeta nascitur*) sözünü mimara da uygular.

Bütün bu söylenenleri felsefi olarak değerlendirip şöyle diyebiliriz: Bir mimari yapı ontolojik olarak iki yapıdan oluşur. Bunlardan biri, sağlamlık ve işlevsellik kategorileri içinde ortaya çıkan *gerçek önyapı*, diğeri de güzellik kategorisi içinde somutlaşan *gerçekdışı arkayapı*dır. Yapının mekânda yer kaplayan, beton, çelik ve ahşap malzemelerden oluşan

[9] Le Corbusier, *My Work*, The Architectural Press, Londra 1960, s. 300-301.
[10] Frank Lloyd Wright, *An American Architecture*, Horizon Press, New York 1955, s. 1-38.



Şelale Evi
Frank Lloyd Wright
1935
Pensilvanya, ABD

gerçek önyapısı, duyularımızla kavradığımız bir yapıdır. Ama gerçekdışı arkayapı tinsel bir yapıdır; onu ancak duygu ve düşüncelerimizle kavrayabiliriz. Yetkin bir mimari yapı, bu iki antik varlığı kendi bünyesinde bütünleyebilen tasarımdır.

Görüldüğü gibi, mimari bir tasarım, mekân içinde yayılan maddi kütleyi aşan bir varlıktır. O bir yanıyla maddi, diğer yanıyla da tinsel bir varlıktır. Bunu vaktiyle Vitruvius da görmüş ve bir mimari yapının tarih matematik, müzik ve felsefeye uzanan boyutlarını belirlemiştir.[11] Bir mimari yapı bir kültür varlığı olarak görüldüğünde, tarihsellik onun temel bir kategorisi olarak ortaya çıkar. Bu bir mimari tasarımın değişim sürecidir. Bu süreci belirleyen ise insan ile varlık arasında-

[11] Vitruvius, *age.*, s. 9-10.

ki epistemolojik ilgidir.[12] Mimari tasarım varlığının biçimsel değişimleri bu tarihsellik kategorisi içinde meydana gelir. Bu biçimsel farklılığa *üslup* adı verilir. Mimarlık tarihi bu anlamda bir üsluplar tarihidir: Grek-Roma, Ortaçağ, Rönesans, Barok ve Modern vs. Bu farklı üsluplara sahip mimari yapılar arasında biçim farklılığını aşan bir yapı farklılığı gözlenir. Bu da insan-dünya ilişkisinde temellenir. Bu insan-dünya ilişkisi bireysel bir ilişki değildir; tarihsel dönemlere ve çağlara özgü olan bir ilişki biçiminde somutlaşır.

Grek-Roma, Skolastik, Rönesans, Barok ve Modern'in varlık kavrayışları birbirlerinden farklıdır. O hâlde bunların sırtlarında taşıdıkları kültür varlıkları da birbirlerinden farklı olacaktır. Söz gelişi "Hiçlikten hiçlik doğar." (*nihil ex nihilo*) anlayışına dayanan Grek düşüncesi, varlığın hiçlikten doğmadığını, ezelî ve ebedî olduğunu kabul eder. Doğayı ölümsüz, ahenkli ve güzel bir varlık olarak düşünür. İnsan da doğayı tamamlayan bir öğedir. Bu Grek antropomorfizmi sanata ve mimarlığa da yansır. Örneğin Grek mimarisi, insan ölçülerine dayanan bir sanat olarak doğar. Ortaçağa gelince insan ile varlık arasındaki ilgi, tektanrılı dinlerin çizdiği epistemolojik tablo içinde tamamen değişir. İnsan, işlediği günah nedeniyle bu aldatıcı dünyaya atılmıştır. Gerçek varlık yukarıda, Tanrı katındadır. İnsana düşen görev, günahtan arınıp Tanrı katına yeniden ulaşmaktır. Bu amaçla Gotik katedrallerinin stalaktitli kuleleri gökyüzüne uzanır. Rönesans ile birlikte insan doğayı yine bir gerçeklik olarak keşfeder ve kendini bu ahenkli doğanın bir parçası olarak kavrar. Yapı sanatı, doğa gerçekliğinden daha çok pay almak için mekân içinde yayılır ve doğa gerçekliğiyle uyumlu bir bütün oluşturur. Barok döneminde, insanın bir önceki dönemde kurduğu insan ve doğa arasındaki uyumlu ilgi bozulur ve onun yerine yeni bir hareket mekânı ve zamanda ritim yakalanır. Bunun sonucu olarak, resimde figür-

[12] Bkz. Tunalı, *age.*, 1960, 2008.

ler koşmaya, mimaride de yapılar dönmeye başlar. Modern çağa gelindiğinde, insanın varlıkta değişmeyen bir öz arayışı içine girdiğini görürüz. İnsan-doğa ilgisi yeni bir platforma taşınır. Bu platform matematiktir. Bilim ve felsefenin, aradıkları özü matematikte bulması gibi, mimari de aynı platform üzerinde aradığı özü küplerde bulur.

Görüldüğü gibi, mimari tasarım varlık bakımından bir derinlik boyutuna sahiptir. En basit bir mimari tasarımda bile bu derinlik boyutu kendini gösterir. Çünkü her mimari tasarım bir sanat yapıtı olarak varlığın gizemine katılır ve ondan pay alır. Ancak mimari yapı, aynı zamanda bireysel mekânı aşan, bir kent mekânı içinde yer alan ve kenti oluşturan bir yapı öğesidir. O hâlde mimariyle organik bir bağı olan ve kendisi de doğaya alternatif bir tasarım modeli olan kent nedir?

7
Bir Tasarım Modeli Olarak Kent

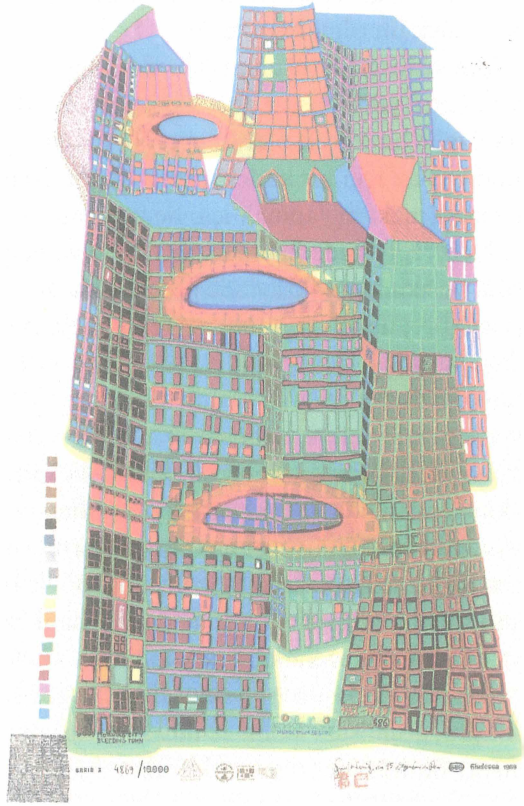
Kent, büyük insan topluluklarının yaşadığı bir coğrafi mekân olduğu kadar, insanların karşılıklı tinsel ilgilerinden meydana gelen bir kültür mekânıdır. Kültürlerin yurdu kentlerdir; çünkü kültürler kentte doğar, kentte yaşar ve kentten kente geçer. Bu niteliğiyle kent bir kültür simgesidir. Bu, geçmişten günümüze böyle süregelmiştir. Örneğin İlkçağda Miletos, Ephesos, Atina ve Roma; daha sonraki çağlarda Floransa, Paris, Londra, Viyana ve İstanbul kentleri, sadece insan kalabalıklarının yaşadığı coğrafi merkezler değil, aynı zamanda büyük kültürlerin doğduğu kültür merkezleridir. Söz gelişi Eski İyonya kültürü Miletos'ta simgeleştiği gibi, Eski Grek kültürü Atina kentinde, Latin kültürü Roma kentinde ve Rönesans kültürü de Floransa kentinde simgeleşir; tıpkı günümüzde New York'un Amerikan kültürünün, Tokyo'nun Japon kültürünün simgesi olması gibi. Tarihî yapıları, anıtları, müzeleri, galerileri ve eğitim kurumlarıyla kentler, ticaret ya da endüstri merkezleri olmanın dışında, içinde yaşayan insanlara kültürel biçim ve kimlik veren metropollerdir. Ancak geçmiş dönem kentleri ile günümüz kentleri arasında bu açıdan önemli bir fark vardır. Günümüz kentleri hem nüfus hem de ekonomi yönünden sürekli büyüyerek endüstri ve ekonomi ağırlıklı bir metropole dönüşmüştür. Bu metropollerde yaşamak durumunda kalan insan kendini mekanik bir sistem içinde bulur ve giderek insani özüne ve çevresine yabancılaşır, bir 'yalnız ada' durumuna gelir. Maddeciliğin hâkim olduğu kent, özgür bir

yaratma, duygu ve düşünce varlığı olan insan için artık bir yaşam mekânı olmaktan çıkar.

Kent ve insan sorusunun çekirdeği bugün burada bulunur. İnsan, kenti yaratmıştır; ama aynı kent, kendisini yaratan insana özgür bir varlık olarak yaşama olanağı vermemektedir. Burada insan için bir kader sorusu doğar: Kenti tekrar insani bir yaşam mekânı yapmak için ne yapmak gerekir? 20. yüzyılın ilk çeyreği içinde Bauhaus ile doğan ve bugün endüstri tasarımı ve akademi düzeyinde geçerlik kazanmış olan bir yaklaşıma göre; insan yaşamını çevreleyen araç-gereç dünyasını, onlara sanatsal biçim vererek tinselleştirmek ve bu anlamda insanileştirmek; insanın yakın çevresini oluşturan makine dünyasını işlevsel ve insana yabancı bir varlık olmaktan çıkarıp, onlara bir estetik nitelik yüklemek; böylelikle insan ve makine arasındaki yabancılaşmayı ortadan kaldırmak; insanı makinenin bir uydusu olmaktan kurtarıp, insan ve makine arasında bir uzlaşım sağlamak gerekir. Böyle bir çözüm, geniş kapsamlı olmadığı için, insanın kendi insani özüne dönmesinde ancak sınırlı bir katkı sağlayabilir.

Bir diğer yaklaşım ise tarihsellik kategorisiyle ilgilidir. Bu yaklaşım, geçmişten kalan ve ulusal mirası oluşturan yapılara yönelir. Bu kültürel mirasla kurulan ilgide, bu tarihsel, insani mirasa, 'yitirilmiş cennet'e duyulan duygularla bir özlem giderilmek istenir. Bu ilgi içinde eski yapılar restore edilir; o kadar ki birden restorasyon en önemli kültür kategorisi katına yükselir. Ancak bu arada kültürün güncel varlığı; insanın geçmişte değil, kendi çağı içinde yaşadığı gerçeği gözden kaçırılmış olur. İnsanın ne geçmişe dönmesi mümkündür, ne de geçmişi bugüne getirmesi. Bu bakımdan, teknolojik koşullar ve beton yığınları altında kendi özüne yabancılaşan insanın, içinde yaşamak durumunda kaldığı kent gerçeğinden kaçabilmek için geçmişe sığınması olanak dışıdır.

Çağdaş insan, çözümü güç bir var olma sorunu karşısındadır. O bu durumdan nasıl kurtulabilir? Yukarıda işaret edilen yolların dışında bir başka yol var mıdır? Bu soruya, son

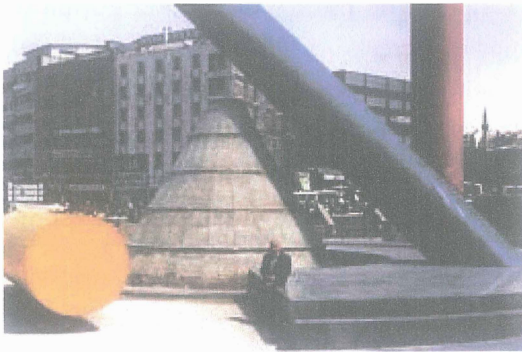


Hundertwasser'den kent tasarımı örneği.

on beş yirmi yıldır böyle bir olanağın doğduğu yanıtını verebiliriz. Bu olanak, kentlerin yeni baştan düzenlenmesi yoludur. Böyle bir düzenleme, kenti tümüyle bir sanat yapıtı gibi değerlendirmek ve ona estetik bir biçim vermek anlamına gelir. Böyle estetik bir kent mekânı yaratabilmek için yeni bir sanatçı tipine, yeni bir kent planlamacısına gerek vardır. Bu sanatçı tipi kapsamına mimar, ressam, heykeltıraş ve seramikçinin yanı sıra, sanat duyarlılığı olan kent tasarımcısı ve planlamacısı da girecek ve bu estetik kent yaratma etkinliği bir 'estetikçi-düşünür' tarafından yönlendirilecektir. Estetik bir kent yaratmak, kent yapılarında sanatsal öğeleri bir dekorasyon aracı olarak kullanmak ya da tarihî yapıların restorasyonu demek

değildir; kentin tümüyle bir sanat yapıtı olarak düşünülmesi ve inşa edilmesi demektir. Kent içinde insani özünden uzaklaşmış olarak yaşayan insan, insani özünü müze ve galerilerin loş mekânında ya da 'kaybolmuş cennet'te değil; ancak kentin tüm mekânlarında, evinin iç mekânında, duvarlarının yüzeylerinde, kentinin yapılarında, sokaklarında ve meydanlarında bulabilir. Ancak o zaman böyle bir kent, kentsel bir sanat yapıtı olacaktır. Bir kentin bir sanat yapıtı gibi kavranması, insanın kenti doğaya alternatif bir tasarım modeli olarak yaratması anlamına gelir. Böyle estetik bir yaşam mekânı olarak yaratılan kent, ışığın, rengin ve sanatsal öğelerin oluşturduğu bir tasarımsal peyzaj ve aynı zamanda özgür duygu ve düşünmeye, yaratmaya dayalı bir kültür mekânı olacaktır.

Günümüzde bir ütopya gibi görünen bu estetik kent tasarımı, kent planlamacısı ve heykeltıraş Otto Herbert Hajek, ressam Hundertwasser ve mimar Bruno Taut'un sanatsal kent uygulamalarında örneklenmektedir. Bugün bu ütopyanın, başta Japonya, İtalya ve Almanya olmak üzere bazı ülkelerde kısmen de olsa uygulama olanağına kavuştuğunu görmekteyiz. Günümüz dünyasında insani değerlere dayanan yeni toplum biçimleri ve modelleri aranırken, bir kültür toplumunun yaşayacağı yeni bir kent mekânının da düşünülmesi ve planlanması gerekmektedir. Bu yeni kent mekânı bir kültür mekânı olacaktır.



[Otto Herbert Hajek
1992-94
İtfaiye Meydanı, Ankara]

8
Bir Tasarım Modeli Olarak Resim

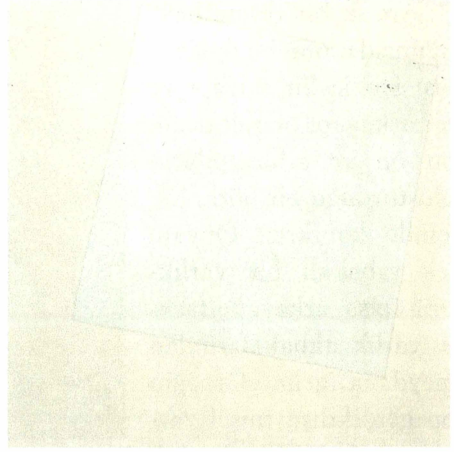
Duvara asılmış bir tablo görüyorum. Belli bir büyüklüğü; tahta çerçevesi, ketenbezi ve boya kütlesinin oluşturduğu bir yüzeyi var. Elime alıp ağırlığını tartıyorum. Böylelikle, onun mekânda yer kaplayan maddi bir varlık olduğunu saptıyorum. İçeriğine dönüp baktığımda ise yine tablonun mekânı içinde yer alan, insanların, ağaçların, renk ve ışığın meydana getirdiği bir doğa görüyorum. Bunlara elimle dokunmak istediğimde sadece bir boya kütlesini algılayabiliyorum ve tablonun mekânına giremiyorum. Tablonun içeriğini oluşturan mekânın, figürlerin, renk ve ışığın, kısacası, gördüğüm doğanın, gerçek bir varlık olmadığını, bunların sadece görünüş ve gerçekdışı olduğunu saptıyorum. Buna göre, resim dediğim varlık bana ilkin gerçek bir varlık olarak, sonra da gerçekdışı bir varlık olarak verilmiş oluyor. O hâlde resim heterojen, ikili bir yapıdan oluşuyor. Resim bir yanıyla, maddi bir varlık olan bir önyapıdır, duvara astığım bir nesnedir; diğer yanıyla da bu maddi varlıkta görünüşe ulaşan, maddi olmayan, gerçekdışı bir varlık, bir arkayapıdır. Önyapı bu arkayapının taşıyıcısıdır. O hâlde bir yanda mekânda yer kaplayan bir nesne, diğer yanda ise bu maddi varlık tarafından taşınan gerçekdışı bir görünüş var. Resim, bir önyapı ile bir arkayapının bütünlüğünden oluşan kendine özgü bir tasarımsal varlık olarak ortaya çıkar.



İsimsiz
Lütfü Cülcül
2001

Ancak bir resme baktığımızda, onu bu ikili yapısı içinde bir önyapı ve bir arkayapı olarak değil, bu ön ve arkayapıların oluşturduğu bir bütünlük içinde kavrarız. Önyapı tek tabakalı bir varlıktır. Oysa arkayapı farklı varlık tabakalarından meydana gelir. Örneğin bu gerçekdışı, tinsel varlık tabakaları renk, ışık ve mekân katmanlarından duygu ve düşünce katmanlarına uzanan geniş bir *varlık tayfı* oluşturur. Böyle bir tayf içinde katmanlar arasındaki ahenk, resmin sanat değerinin saptanmasında belirleyici olur. Ancak bu varlık tayfı daha çok tasvire dayalı figüratif resimler için geçerlidir. Buna Lütfü Cülcül'ün Datça resimlerinden birini örnek verebiliriz. Resme bakar bakmaz farklı bir dünya içine girdiğimizi hissederiz. Bu değişik dünya, mavi bir atmosferle bizi içine çeken gerçekdışı bir mekândır. Figüratif olmayan ve imgesel ışık tayfları ile renk lekeleri bu derinlik ve sınırsızlık içinde devinirken, seyredeni de bu devinime ortak eder. Özdeşleşmeci bir tavırla doğaya yaklaşan sanatçı, resmin mekânı içine tepeleri, evleri, insanları ve denizi özgür ve tasarımsal bir perspektif içinde yerleştirmiştir. Resmin boyutları, dünyayı yeni bir iradeyle kucaklamak istercesine büyümektedir. Sanatçı bu tasarımsal mekân içinde imgesel ışık ve renk gibi resim öğelerini kullanmıştır.

Sanatçının burada yaptığı, düşündürücü, duyarlıklı ve arkayapısı olan birçok renkliliktir. Bu arkayapı, duyarlık aşamasından kalkarak ve ruhsal katmanları geçerek tinsel varlığın en üst tabakalarına kadar uzanmaktadır. Sınırsız bir mekân içindeki bu imgesel ışık tayfları ve renk lekele-



Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz
Kasimir Maleviç
1918

ri, dikey ve yatay devinimleriyle resmi çoksesli bir müzikal kompozisyona dönüştürmektedir.

Bir de figüratif olmayan ve tasvire dayanmayan soyut resim vardır. Soyut resimde ne arkayapı tabakaları ne de ontolojik bir ahenk vardır. O hâlde soyut resim bir resim olma niteliğini baştan mı kaybetmiştir? Kimileri bu soruya olumlu yanıt vermekte ve soyut resmi yadsımaktadır. Bunlardan biri, *Verlust der Mitte* (*Ortanın Kaybı*) adlı kitabıyla tanınan Hans Sedlmayr, öteki de *Zur Ontologie der Kunst* (*Sanat Ontolojisi*) adlı kitabın yazarı Roman Ingarden'dır.[1]

Soyut resmi savunanlar ise (bu kitabın yazarı da bunlardan biridir) resim sanatının asıl varlık alanının soyut sanat olduğunu öne sürmektedir: Soyut resim, salt bir resim olarak, resim dışı öğeleri resmin varlık alanının dışında bırakır. Salt resmin varlık alanı salt renk ve biçimlerdir. Böyle bir resim anlayışı mutlak bir resim yaratmayı amaçlar. Çünkü o, söyleyeceği şeyi dolaylı olarak, birtakım figürleri tasvir etmekle değil de doğrudan doğruya bu renk ve biçim ilgileri içinde söyler. Böyle bir resimde dile gelen şey, tasvir edilen nesneler değil,

[1] Bkz. *age.*; İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1965; İnkılap Kitabevi, İstanbul 2002.

onların özleri, mahiyetleridir. Soyut resimde nesneler değil, onların özleri salt biçim içinde dışlaşır. Bu bağlamda, soyut resimde metafizik bir derinlikten söz edilebilir. Soyut resmin mutlaklığı da onda ara varlık tabakalarının, figürlerin ortadan kalkması ve metafizik bir derinliğin onların yerini almasıyla olanak kazanır. Bunun için soyut sanat bir *arta metaphysica* olduğu gibi, soyut resim de bir *pittura metaphysica*'dır.

Bu bağlamda Kasimir Maleviç'in *Beyaz Üzerine Beyaz* adlı resmini ele alalım. Kare, Maleviç'in dünyaya alternatif bir tasarım varlığını dayandırmak istediği bir temel-varlık, bir tözdür. Sanatçının ifadesiyle, bu bir 'suprematik gerçeklik'tir. Bu soyut gerçeklik, aynı zamanda doğaya karşı insani-tinsel bir bağlılaşık, alternatif bir tasarım modelidir. Bu anlamda, mutlak bir varlıktır ve nesneler dünyasının üzerinde (*suprema*) yeni bir gerçekliktir. Geleneksel resim anlayışı yönünden hiç kuşkusuz bu bir resim değildir. Ama suprematist anlayışa göre, mutlak gerçekliğin resmidir; nesne-üstünün resmi olarak 'içeriksizlik' ve 'kurtarılmış hiçlik'tir. Bunlar yeni sanatın dayandığı varlık temelleridir.

Ancak 20. yüzyıl mekanist bir evren tablosunu beraberinde getirir; bu tabloda büyük endüstri can alıcı bir öneme sahiptir. Bu, teknik ürünleri dünyasıdır. Resim sanatı da bir kültür varlığı olarak bu 'kültür endüstrisi'nde yer alır. Teknik, çağı belirleyen temel bir kategori olarak, yapay bir varlık olan endüstri ürünlerini ortaya koyar. Bu yapay varlık, doğa gerçekliğinin yanında yeni bir gerçeklik olarak yer alır ve doğa gerçekliği bu yapay gerçeklikle bütünleşir. Böylelikle, natüralizm-soyut diyalektiğinin ürünü olan natüralist anlayış bu yeni yapay gerçekliğe yönelir. 'Ready made' ile başlayan bu hareket sonradan 'kolaj' ve 'enstalasyon'a varır. Ancak bu sanatsal çizgi, aslında alışılagelmiş natüralizmin değişik bir uzantısı olarak anlaşılmalıdır.

Soyut sanat ise bu yeni gerçeklik anlayışına karşı sert bir tavır alır ve zihinsel nesnelere, kavramlara yönelir; mantık-



İsimsiz
Yücel Dönmez
2005

sal temelde entelektüalist, kuramsal, yorumlu bir sanata varır.

Resim sanatı artık alışılagelmiş normların dışına çıkar ve çağın istencinin belirlediği, doğaya alternatif bir sanatsal tasarım modeli hâline gelir. Buna Yücel Dönmez'in aynı zamanda ulusal bir üsluba sahip bir soyut resmini örnek gösterebiliriz. Dönmez'in resminde geleneksel Türk resmine ait ebru, hat, tuğra, süsleme, kaligrafi, varak gibi öğeler soyut bir varlık yorumuyla bütünleşir. Bu bütünleşmeden çıkan tasarımsal bir mekânda akıldışı, soyut, simgesel biçimler, bir bilinçaltı akışı eşliğinde ritimsel, coşkulu bir müzikalite meydana getirir. Resmin soyut varlığı bu akıldışı müzikalite içinde bir sanat varlığına dönüşmüş olur.

9
Bir Tasarım Modeli Olarak Müzik

Grek Roma mitolojisi, sanat (*tekhne*) ve bilimin (*episteme*), Musalar dediği dokuz perinin esinleriyle meydana geldiğini söyler. Bu dokuz Musa'dan Klio tarih biliminin, Urania astronomi biliminin, Euterpe ise müzik sanatının perisidir. Sanat ve bilime getirilen bu bütüncül yorum doğaya alternatif insani-tasarımsal modeller ge(liş)tirmiştir. Bu alternatif tasarım modelleriyle insan doğa varlığını değiştirmiş ve insani-tasarımsal bir evren meydana getirmiş olur.

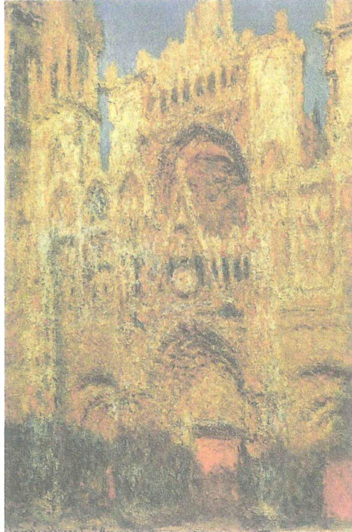
Evrene ilişkin bu alternatif yapı içinde sanat alanı heterojen bir varlığı gösterir. Bu heterojen varlık içinde resim, heykel, mimarlık gibi plastik; edebiyat gibi dilsel; müzik gibi işitsel sanatlar yer alır. Bunların birbirleriyle hem ortak hem de ayrılan tarafları vardı ilkin, hepsi gerçek bir yapıya dayanmaktadır. Plastik sanatların dayandığı bu gerçek varlık maddedir ve madde mekân kategorisi içinde yer alır. Müziğin da yandığı akustik fenomen ise mekânda değil, zamanda yer alan bir yapıdır. Bu bakımdan, müzik ile plastik sanatlar arasında temel bir kategori farkı vardır. Bu nedenle, bazı düşünürler (bunların başında Schopenhauer gelir) müzik sanatını maddi varlığa ve mekân kategorisine dayanmadığı için en üstün sanat olarak değerlendirirler. Yine çağdaş düşünürlerden Roman Ingarden da müziği salt gerçekdışı bir sanat olarak temellendirir.[1]

Öte yandan, müzik, özellikle plastik sanatlarla olan kategori farklılığına karşın, mimarlıkla belli açılardan bir yakınlık

[1] Bkz. İsmail Tunalı, *age.*

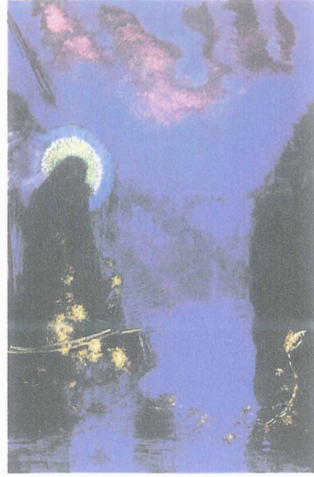
gösterir. Bu yakınlık, her iki sanatın da temelde matematiksel bir yapıya dayanması ve bir estetik varlık kazanmak için uygulamaya gereksinim duymasıdır. Mimarlıkta kitlelerin yerçekimiyle denkleşmeleri nasıl bir orantılar aritmetiğine dayanıyorsa, müzikte de tonların orantısı bestenin bütünlüğünde böyle bir aritmetik ölçüme dayanır. Bu yakınlık onların bir estetik nesnesi olabilmeleri olayında da kendini gösterir. Bir mimari yapı, mekânda somut, görsel bir estetik nesnesi olmadan önce sadece bir yapıt, bir proje olarak vardır. Bir müzik yapıtı da zaman içinde işitsel bir estetik nesnesi olarak var olmadan –çalınmadan– önce sadece bir notasyon olarak vardır. Ama ne salt bir proje olan bir mimari yapıt, ne de salt bir notasyon olan bir müzik yapıtı henüz gerçek bir estetik nesnesidir. Gerçek bir estetik nesnesi olabilmeleri için, projenin mekânda uygulanarak görselleştirilmesi, partiturun ise icra edilerek işitselleştirilmesi gerekir.

Ancak özellikle çağdaş sanatta müzik ve resim arasında, her iki sanat disiplininin de ahenge dayandığı varsayımından hareketle, bir bütünlük kurulmuştur. Rönesans'tan yola çıkan Batı resmi, insan ve doğa arasındaki ayrımda doğaya ağırlık vererek, nesneler dünyasına dönük bir sanat çizgisinde yürür; bu sanat anlayışında doğa model alınır. Ancak daha sonra romantizm ile insan, nesneler dünyası karşısında bir duygu ve düşünce dünyasının, tinsel bir iç dünyanın var olduğunu keşfeder; doğadaki nesnelerin insanın duygu ve düşüncelerini açığa vurduğu, sanatın da bu tinsel dünyanın dışlaşması olduğu anlayışına varır. Peki, söz gelişi gerçek bir sanat disiplini olan resim sanatı bunu nasıl yapacaktır? Kaldı



[*Rouen Katedrali*
Claude Monet
1894]

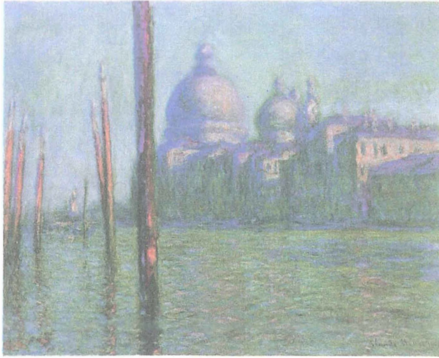
ki iç dünyanın dışlaştığı gerçekdışı bir sanat disiplini de vardır; bu sanat disiplini müziktir. Resim sanatı, müzik ve resmi ortak bir dilde bütünleştirerek bu sorunu çözmek ister. Böyle bir bütünleştirme hareketi müzikal dilin resme aktarılması olarak düşünülür. Örneğin Claude Monet, yaptığı katedral resmine 'pembe ahenk', Venedik resmine ise 'mavi ahenk' adını verir. Böylelikle müziğin 'ses ahengi' plastiğe 'duyum ahengi' olarak aktarılmıştır. Odilon Redon ise kendisini 'senfoni ressamı' olarak nitelendirir. Yeni Empresyonistlerden Georges Seurat da "müzisyenlerin yedi ana sesin desteğiyle oluşturdukları ahengi ressamların gökkuşağının yedi rengiyle uygulayabileceklerini" söyler. Van Gogh da resmin ereğinin 'daha fazla müzik ve daha az plastik' olduğunu öne sürer. Gauguin de, 'resmin ahenkli renk tonlarıyla müziğin tınısal ahengini yakalayabileceğini' savunarak, 'resmin artık müzikal bir döneme girdiğini' ilan eder.



[*Vierge Nimbée* Odilon Redon 1898]



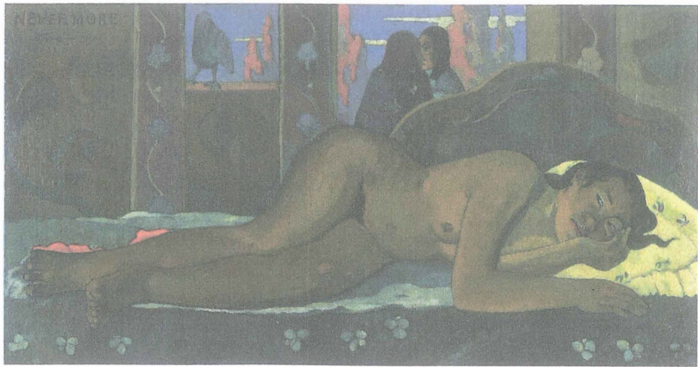
[*Grande Jatte Adasında bir Pazar Öğleden Sonra* Georges Seurat 1884-86]



[*Venedik, Le Grand Canal*, Claude Monet 1908]

Resmin müzikalleştirilmesi Empresyonizm'in yanı sıra Jugendstil ve soyut resimde de sürer. Örneğin Hermann Bahr 'resmin amacının müzikalleşmek' olduğunu savunur. Soyut resimde Paul Klee 'biçimsel senfoni' ya da 'resimsel çokseslilik'ten söz eder; Georges Braque bir resmine Bach Partisyonu adını verir. Piet Mondrian ise ünlü Boogie-Woogie resimlerini caz ritimlerinden etkilenerek yapar. Kandinsky'nin ilk dönem soyut çalışmalarını da, 'Wagner'in resim diline aktarılması' olarak yorumlamak mümkündür.[2] Müzik dilinin resme aktarılması kadar yaygın bir uygulama olmasa da resim dilini müziğe aktarma denemeleri de olmuştur. Bunun en bilindik örneği M. P. Mussorgski'nin *Bir Sergiden Tablolar* adlı piyano süitidir.

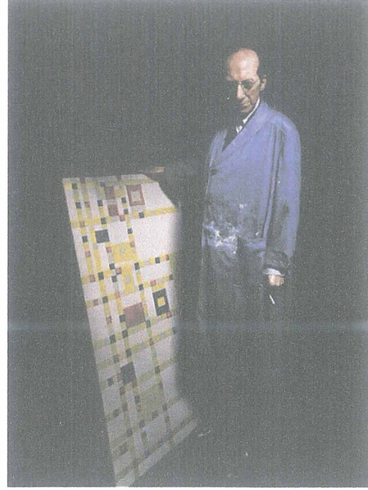
Resmin müzikalleştirilmesi ve müziğin resimleştirilmesi arzusu, varlık kategorileri farklı iki sanat disiplininden mü-



[*Nevermore* Paul Gauguin 1897]

[2] Alıntılar için bkz. Werner Haftmann, "Müzik ve Çağdaş Resim", çev. Mehmet Ergüven, *R+H+ Sanat*, Eylül-Ekim 2003.

ziğin kavramlarının resme ve müzikal ritimlerin resme yapay bir şekilde aktarılması dışında, ne semantik ne de estetik bakımdan olanaklıdır. Öyle ki gündelik yaşamımızda, örneğin resim seyretmek için konser salonu yerine resim galerisine gitmemiz bunun en açık kanıtıdır.



[*Broadway Boogie-Woogie* (1942-43) Piet Mondrian]

Estetik bir niteliği olan bir müzik yapıtı, diğer sanatlarda olduğu gibi, doğaya alternatif bir tasarım modeli olarak, akustik bir fenomen olan gerçek önyapının arkasında gerçekdışı, tinsel bir yapıya sahiptir. Diğer sanatlar gibi müzik sanatı da gerçek önyapı ile tinsel arkayapının meydana getirdiği bir bütündür. Bu bütünün anlamı, gerçekdışı, tinsel arkayapının gerçek önyapıda (akustik fenomende tınısal) görünüşe ulaşması, dışlaşmasıdır. Bu andan itibaren de o bir kültür varlığı niteliği kazanır ve bir tarihsellik boyutu içine girer. Tarihsellik, zaman içinde meydana gelen değişim demektir. Bu değişimi de insan ve dünya arasındaki epistemolojik ilgi belirler. Böyle bir değişim sanata üslup farklılıkları olarak yansır: Klasik, Barok, Modern vs. Ancak akustik fenomende dışlaşan bu tinsel yapı farklı varlık tabakalarından oluşur.[3] Bu varlık tabakaları, duyusal haz gibi yalın psikolojik olaylardan en derin metafizik düşüncelere kadar uzanan bir tinsel varlık yelpazesini gösterir. Bu tabakalar yelpazesi aynı zamanda yapıtın derinliğini ifade eder. Örneğin bir eğlence müziğinin tinsel tabakalarının gerçek yapıya yakın tabakalar olmasına karşılık, konçerto ve senfonilerin tinsel taba-

[3] Bkz. İ. Tunalı, *age.*, (1965) 2002.

kalar yelpazesi metafizik düşüncelere kadar uzanır. Şimdi, bu karşılaştırmanın ışığında, örnek olarak Ludwig van Beethoven'in *Ayışığı Sonatı* ile çağdaş bir yapıtı ele alalım.

Ayışığı Sonatı sonat kalıbında düzenlenmiş bir müzikal kompozisyondur. Bu biçimin belirlediği öğeler sesler ve tonlardır. Maddi tabakası itibariyle bu fiziksel öğelerin varlığına dayanır. Sesler ortadan kalktığında kompozisyon ve üstyapı da tümüyle ortadan kalkar. Her müzikal kompozisyon zorunlu olarak bir gerçek yapıya dayanır; onun tarafından taşınır. Kuşkusuz, müzik yapıtı sadece maddi tabakadan oluşmaz. Bu maddi, gerçek tabakanın üzerinde, bu tabakada görünüşe ulaşan, ona biçim veren bir başka varlık alanı daha vardır; bu alan gerçekdışı varlık alanıdır.

Şimdi *Ayışığı Sonatı*'nı dinleyelim: Burada fiziksel nitelikler, bir algı içeriği olmanın dışında dikkatimizi çekmez. Yapıtı bir duygu ve düşünceler bütünü olarak kavrarız. Bu bütünlük sonatın gerçekdışı alanını meydana getirir. Bu heterojen bir alandır; gerçek varlık sınırından başlayarak yapıtın derinliğine doğru giden birtakım tabakalarla karşılaşırız. Bu tabakalar gerçekdışı alanın bütünlüğünü oluşturur. Bu tabakalar arasında, gerçek alana bitişik olan ve gerçekdışı alanın ilk tabakasını oluşturan tabaka tekniktir. Bu tabaka, kompozisyonun teknik olarak işlenmesini ifade eder. Dolayısıyla, yapıtın gerçek varlığıyla, yani ses tabakasıyla çok sıkı bir ilgi içinde bulunur.

Beethoven *Ayışığı Sonatı* adını taşıyan 'Do diyez minör' sonatını 1801 yılında yazmıştır. Bu sonat, yapısı itibariyle bir yenilik içermektedir. Klasik anlayışa göre sonat denilince, birinci bölümünde en ince ayrıntısına kadar Sonata-Allegro kalıbının uygulandığı, tek bir çalgı ya da piyano eşliğinde bir çalgı için yazılmış yapıtlar akla gelir; piyano sonatı, keman piyano sonatı veya solo viyolonsel sonatı gibi. Genel olarak, sonat adını taşıyan yapıtlarda, Sonata-Allegro kalıbının uygulandığı birinci (hızlı) bölümün ardından bir yavaş bölüm ve Rondo kalıbının uygulandığı bir hızlı son

gelir. 'Do diyez minör' sonatının farklılığı da birinci bölümünün sonat kalıbında olmamasıdır. Besteci de bu durumu belirtmek için 'Sanki Bir Fantezi' (*Quasi una fantasia*) başlığını koyma gereği duymuştur.

Besteci, bu sonatı yazarken ona bir ad koymayı düşünmediğini, dostlarına yazdığı mektuplarında belirtir. Sonata adını veren eleştirmen Ludwig Relstab, Beethoven'in bu sonatı Leman Gölü'ndeki yakamozları tasvir etmek için yazdığını iddia etmiştir. Oysa Beethoven Leman'ı hayatı boyunca hiç görmemiştir. Bununla birlikte, *Ayışığı* adı, yapısı itibariyle basit ve önemsiz bir yapıt olan sonatın haddinden fazla beğenilmesine sebep olmuştur. Her ne kadar Beethoven bu sonatın kendisi için özel bir anlam taşımadığını belirtmiş olsa da yapıt özellikle ağır kısmındaki koyu romantizmiyle diğer yapıtlarını gölgede bırakmıştır.

Şimdi yapıtın teknik analizine geçelim.

1. Bölüm (*Adagio sostenuto-Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente esenza sordini*): Bu bölüm bir doğaçlamadır ve dolayısıyla belli bir kalıbı yoktur. Bach'ın prelüdlerini anımsatan, daha doğrusu, bu etkiyle yazılmış iki yatay parti sağ elde ve armonik iskeleti sağlayan akorlar sol elde işlenmiştir. İlk dört ölçü, tonik ve yardımcı dereceleriyle mükemmel bir kadans meydana getiren dörtlü üçlemelerden (*triola*) kurulu kırık akorlarla giriş yapar. Bu üçlü motif birinci bölüm boyunca devam eder. Beşinci ölçünün son dörtlüğündeki tonik tonalite üzerinden asıl tema duyulur. Bu tema, onuncu ölçüde Mi minör tonunda, ilkine oranla daha kapalı ve romantik bir ifadeyle yeniden duyulur. İlk bakışta bir art-cümle gibi görünse de değildir. Bununla birlikte, birinci ve ikincinin tematik açıdan birbirini tamamladığı belirtilmelidir. On beşinci ölçünün son dörtlüğünde ise prelüd açısından yeni bir temayla karşılaşırız. İlk ikisi dört ölçülüyken burası sekiz ölçülüktür. Ardından birinci tema tonik yedili armonisi içinde bir dörtlüyle yeniden duyulur. On dört ölçülük bir gelişmeden sonra yine asıl

temayı duyarız; sonra da ikinci ve üçüncü temalar birbiriyle kaynaşarak on dörtlük bir cümle meydana getirir. Mi majör tonunda başlayan bu cümle armonik modülasyonlarla asıl tonaliteye döner ve mükemmel bir kadansla Kodetta'ya geçiş yapar (Kodetta 'kuyrukçuk' anlamına gelir). Birinci temanın ilk motifi bir bas-motif olarak altı kez tekrar eder; armonik modülasyonlar ve üçlü motiflerle bezenmiş sağ el partisi de bu motifi süsler. İki ölçülük mükemmel bir kadans gecikmesiyle birinci bölüm sona erer.

2. Bölüm (*Allegretto-La prima parte senza repetiziona*): Bu bölüm ağır bir Scherzo'dur. Birinci bölümün kapalı, aşırı duygulu ve dinamik havasından uzaklaşılır. Besteci neşeli olmakla birlikte şikâyetçi tavrını sürdürür. Her Scherzo'da olduğu gibi burada da 'katlı lied kalıbı' uygulanır, ama bir şartla: Birinci parti tekrarlanmadan çalınacaktır. Re bemol majör tonunda olan bu bölümde, dörder ölçülük iki periyot ile öncekinin tekrarı olan, ritmik yapısı farklı ikinci periyodun meydana getirdiği tema tekrarlanmaz. Periyotlar tonik-dominant (1. per.) ve alt dominant-tonik (2. per.) olarak tam bir cümle bağlantısı yapar. Tekrarlanan ikinci tema yine dörder ölçülük iki periyotla başlar; tonik-alt dominant (1. per.) ve alt dominant dominant (2. per.) armonik yapısı vardır. Sekizinci ölçüden sonra tekrar birinci temayla cümle devam eder; ama ikinci periyodu dört ölçülük bir uzatma yapar. Cümle mükemmel bir kadansla biter.

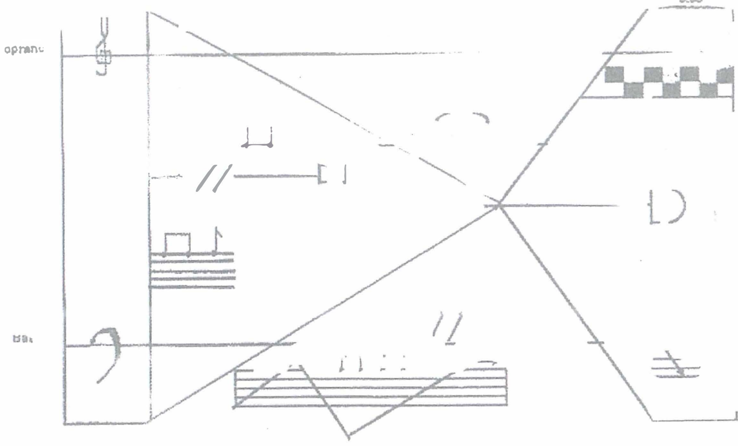
Buraya kadar olan bölüme 'üç partili periyot' denir. Birinci parti tekrar edilmeyen bölüm, ikinci parti ilk sekiz ölçü, üçüncü parti de birinci partinin benzeri olan son bölümdür.

Üçlü (*trio*): Bu bölüm de yukarıdaki kalıbın aynısıdır. Dörder ölçülük iki periyottan meydana gelen birinci parti tamamen tonik tonalitesi içinde dolaşır. İkinci ve üçüncü partiyi meydana getiren bölüm, sağ ve sol elin meydana getirdiği senkoplarla meydana gelmiş bir melodik yapıdır. Üçlünün her dolabı birer kez tekrarlandıktan sonra ikinci bölümün en başındaki Allegretto'ya dönülür. Tekrarlar bu kez yapılmaz ve parça üçlüden önceki üçüncü partinin sonunda biter.

3. Bölüm (*Presto agitato*): Bu bölüm, başlığından da anlaşılacağı gibi, çok hızlı ve heyecanlıdır. Uzmanlar bu bölümün Beethoven'in en karakteristik yazılarından biri olduğunu söylerler. Besteci, fırtınalı iç dünyasını gürültülü bir şekilde dile getirir; şikâyetlerini ve arzularını isyankâr bir dille ortaya döker. On dört ölçülük ilk tema bütünüyle dörtlü on altılık gruplardan meydana gelmiştir. İkişer ölçülük periyotların armonik bir gelişmeyle dört kez tekrarlanması ile altı ölçülük art-cümleden meydana gelen bir temadan sonra, altı ölçülük bir köprünün bağladığı ikinci melodik tema duyulur. Bu ikinci tema dörder ölçülük iki periyot ve onun on dört ölçülük gelişiminden meydana gelmiştir. Bu ikinci temayı önce sekizlik akarlardan kurulu ritmik birinci koda (on beş ölçü), ardından da birinci temanın on altılık motiflerinden kurulu, sol el yazısı üzerinde yazılmış bir melodik ikinci koda (sekiz ölçü) takip eder. Buradan bölümün başına döneriz. Buraya kadar bir kez daha çalındıktan sonra serim bitirilir. Tekrardan sonra uzun bir gelişme olur. Yirmi bir ölçülük bu gelişme bölümünde, her iki temanın da hem sol hem sağ elde kullanıldığı çeşitli armonik modülasyonların ardından dominant majör (sol majör) tonunda bir dönüş köprüsü gelir. On beş ölçü sonra birinci temayı (yine on dört ölçü) köprüsüz olarak, hemen ardından da ikinci temayı duyarız. Bu tema, alışılageldiği gibi, ilk olarak dominant tonalitesinde karşımıza çıkar (Do diyez minör). Tonik içinde gelen birinci ve ikinci Kodetta'ların yer aldığı büyük bir kodayla yapıt sona erer. Bu son bölüm bir Sonata-Allegra kalıbıdır.

Ancak yapıt sadece gerçek varlık içindeki bu teknik tabakadan oluşmaz; onun üzerinde, bu yapı tarafından taşınıp nesneleştirilen bir psişik tabaka vardır. Bu tabakada iç dünyamız açığa çıkar; kişiliğimizin ötesinde bütün insanlık kuşatılıp kavranılır. Burada kendimizi aynı zamanda bir 'insan' olarak duyumsarız.

Şimdi Vural Yıldırım ve Tarkan Koç'un insan sesine dayalı bestelerinin grafik notasyonuna bakalım. Yapıt, tek bölümden oluşan ve dikey hareketliliğin ağır bastığı bir doğaç-



İsimsiz
Vural Yıldırım
Tarkan Koç

İnsan sesine dayalı bir bestenin grafik notasyonu.

lamadır. Soprano, başından sonuna kadar yapıtın fon melodisini oluşturur. Bunu yaparken de doğaçlamaya dayalı bir icra sergiler. Sopranoyu bas destekler. Bu destekleme bir ses birliği içinde ve yine doğaçlamaya dayalı olarak gerçekleşir. Bu arada korodaki bir kadın tirat biçiminde gazete okur; iki erkek de ağır bir ritimde söz oyunları yapar. Bas ve soprano sololarının ön planda tutulduğu, tümüyle insan sesine dayanan yapıt kanonik bir özellik gösterir. Uyumsuz seslerin yer aldığı beste, tüm müzikal öğelerin ortaklaşa bitirdiği bir kadansla son bulur.

İnsan sesi, adına 'beden' dediğimiz bir aygıtın ürünüdür. Buradaki beste de bedenin bir yapıtıdır. Beste, sopranonun söylediği lirik bir ezgiyle başlar. Bu ezgi bir ana motif olarak yapıt boyunca sürer. İnsan ve dünya ikileminde iyimser bir melodi olarak yükselen ezgiye çeşitli fısıltılar eşlik eder. Bas ise ağır ve güçlü bir karamsar tonla bu iyimserliğe meydan okur. Yapıt, yaşam karşısında iyimser ve karamsar tonların bir denkleşmesine dönüşür. Sonunda, yaşam gerçeğine ait motifler (ayak sesleri, bardak, tencere ve metal sesleri vs.) eşliğinde iyimser bir finale ulaşılır. Böylelikle yapıt, salt akustik bir fenomen olma gerçeğini aşar ve insani-tasarımsal bir kültür boyutuna yükselir.

10

Bir Tasarim Modeli Olarak Edebiyat

Edebiyat, dile dayalı bir tasarım modelidir. Dil ise söz ya da sözcüklerden meydana gelir. Söz ya da sözcük karmaşık bir yapıya sahiptir. Bir yanıyla ses ya da akustik bir fenomendir; diğer yanıyla da bu akustik fenomende dışlaşan bir anlam varlığıdır. Dil, bu her iki varlık tabakasının bütünlüğüdür. Bu niteliğiyle söz ya da sözcük hem düşünsel hem de maddi dünyaya katılır. Aristoteles, dili düşünce ve varlık birliği içinde ele almıştır. Ona göre, dil ve düşünce biçimleri varlık biçimleriyle aynıdır. İncil de, "İlkin söz (logos) vardı." cümlesiyle başlar. Dilin varlıkla olan bu temel ilgisi, Ortaçağın tümeller (*universalia*) anlayışından geçerek, günümüzde mantıksal pozitivizm, varoluşçuluk ve yapısalcılığa kadar uzanır. Örneğin Ludwig Wittgenstein'ın *Tractatus Logico-Philosophicus* adlı başyapıtının son cümlesi şöyledir: "Hakkında konuşulamayan şeyler hakkında susmalıdır." Mantıksal pozitivizmin öncülerinden Rudolf Carnap dünyayı 'mantıksal bir sözdizimi' olarak kavramaya çalışır (*Die logische Syntax der Welt*). Martin Heidegger de dili 'varlığın evi' (*Die Sprache ist das Haus des Seins*) olarak kabul eder.

Yapısalcılığın kurucusu olarak kabul edilen Ferdinand de Saussure aynı anlayışı daha değişik bir açıdan paylaşır ve dili bir 'gösterge' olarak savunur. Her gösterge, bir 'gösteren' (*le signifiant*) öğesi (ses, akustik fenomen vs.) ile duygu ve düşünce varlığı olan bir 'gösterilen' (*le signifié*) öğesinden meydana gelir. İnsan ve toplum yaşamı bir göstergeler sisteminden oluşur. Bilgi ilgileri ve onların oluşturduğu bi-

limler bir göstergeler sisteme dayanır. Bu nedenle, gelecekte imkân bilimlerini içine alacak genel bir gösterge bilimi kurulacaktır. Saussure bu bilime semiyoloji, *göstergebilim* adını verir. Gösterge alternatif bir tasarım modeli olduğuna göre, göstergebilim de bize göre evrensel bir tasarım felsefesi olacaktır.

Dil, ister Aristoteles'in söylediği gibi bir 'varlık ve düşünce biçimleri özdeşliği', ister Heidegger'in söylediği gibi 'varlığın evi', isterse Saussure'ün söylediği gibi bir 'göstergeler sistemi' olsun, her koşulda karmaşık ve işlevsel bir yapıdır. İşlevseldir, zira bireyler arasında iletişimi sağlamaktadır. Dil sayesinde anlam varlıkları bireyden bireye aktarılır. Buna mesaj denir. Dil, bireyler arasındaki mesaj alışverişini olanaklı kılar. Bu mesaj alışverişine de *enformasyon* adı verilir.

Enformasyon iki türlü olur: Mesaj ya mantıksal ya da duygusal içeriklidir. Birincisine semantik *mesaj*, ikincisine de estetik mesaj denir. Edebiyat, estetik mesajın en yetkin enformasyon biçimini gösterir ve en basit duygulardan en yüksek duygu ve düşüncelere kadar tüm tinsel varlık tabakalarını bir mesaj olarak ifade edebilir. Bu ifade şiir, öykü, roman, tiyatro gibi farklı biçimlerde gerçekleşir. Bunlara *edebiyat biçimleri* denir.

Bu edebiyat biçimlerinin hepsi için geçerli olan birtakım ortak kategoriler olduğu gibi, her birinin kendine özgü kategorileri de vardır. Bu ortak kategorilerin başında dil gelir. Bir başka ortak kategori de anlamdır. *Anlam*, dili oluşturan sözcüklerin içyüzüdür. Her edebiyat yapıtı okuyucuyla bir mesaj alış verişi içerisine girer. Bu mesaj alışverişi, bir anlam varlığının sözcükler aracılığıyla, 'okuyucu' dediğimiz alıcı özneye aktarılmasıdır. Bu mesaj lirik şiirde duygu, roman ve tiyatroda mantık ağırlıklıdır.

Peki, anlam neyin anlamıdır? Burada anlamın bağlılaşığı olan nesne ortaya çıkar. Bu nesne, söz gelişi bir şiirde yoğun bir aşk hikâyesi, bir roman ya da tiyatroda güncel bir top-

lumsal olay olabilir. Bu nesneler, doğa verilerinden soyut düşüncelere kadar uzanan uçsuz bucaksız bir tayf oluşturur. Bu niteliğiyle edebiyat, felsefeye ve metafiziğe kadar uzanır. Roman Ingarden'ın söylediği gibi, "Metafizik nitelikler, edebiyat yapıtında görünür hâle gelir." Karl Jaspers'e göre, "*Prima philosophia*, yani metafizik ilkin edebiyat biçiminde doğar. Edebiyat öyle bir organdır ki biz onun aracılığıyla evreni ve özümüzün içeriğini kavrarız." Heidegger daha da ileri gider: "Sanatın özü edebiyattır; edebiyatın özü ise hakikatin temellendirilmesidir." Sonra da şu çıkarımı yapar: "Sanatın özü edebiyat ise o zaman yapı sanatı, resim sanatı, müzik sanatı şiir sanatına dayanır."[1] *İlahi Komedya* (Dante), *Mesnevi* (Mevlana), *Faust* (Goethe) gibi büyük yapıtlarda varlık ve varlığın özü bir yorum olarak dışlaşır. Bu metafizik nitelikler bir edebiyat yapıtının estetik değerini belirlemede ölçüt görevi görür. Metafizik niteliklerin ağır bastığı bu yapıtlar aynı zamanda piramidal bir estetik yapıyı ifade eder. Bu estetik piramidin tepesinde *yüce* bulunur. Yüce, trajik olarak değerlendirilen bir ahlaki çatışmanın, iyi-kötü ya da doğru-yanlış çatışmasının sonucunda bir insani değerin çöküntüye uğramasıdır. Bu çöküş sayesinde iyi ve doğru değerleri yüceltilmiş olur. Bu metafizik çöküş ne kadar ağır olursa, trajik etki de o kadar güçlü olur.[2] Yüce değeri en çok tragedyada görülür; *Kral Oidipus, Antigone ve Hamlet* bunun tipik örnekleridir.

En yalın şiir yapıtlarında dahi felsefi niteliğe rastlamak mümkündür. Söz gelişi Yunus Emre, Şeyh Galip, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Asaf Haley Çelebi ve Cahit Sıtkı Tarancı bunun örneklerini sayısız kez vermişlerdir. Şimdi Attila İlhan'ın *Böyle Bir Sevmek* adlı şiirine kulak verelim:[3]

1 Alıntılar için bkz. İsmail Tunalı, *age.*
2 Bkz. Tunalı, *age.*, (1979) 1998.
3 Attilâ İlhan, *Böyle Bir Sevmek*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1977.

Ne kadınlar sevdim zaten yoktular
Yağmur giyerlerdi sonbaharla bir
Azıcık okşasam sanki çocuktular
Bıraksam korkudan gözleri sislenir
Ne kadınlar sevdim zaten yoktular
Böyle bir sevmek görülmemiştir

Hayır sanmayın ki beni unuttular
Hâlâ ara sıra mektupları gelir
Gerçek değildiler birer umuttular
Eski bir şarkı belki bir şiir
Ne kadınlar sevdim zaten yoktular
Böyle bir sevmek görülmemiştir

Yalnızlıklarımda elimden tuttular
Uzak fısıltıları içimi ürpertir
Sanki gökyüzünde bir buluttular
Nereye kayboldular şimdi kim bilir
Ne kadınlar sevdim zaten yoktular
Böyle bir sevmek görülmemiştir

Varoluşçu felsefe için şiirin dayanağı bir hiçlik sorunudur. Bu anlayışa göre, 'kendini dünyaya atılmış hâlde bulan' insan, dünyada olmanın dışına çıkmaya yönelir. Bu yönelmeyle dünyayı ve var olanları hiçler. Attila İlhan'ın şiirinde, 'sevilen kadınlar' dünyada var olanlar olarak hiçlenirler; onlar yokturlar, başka bir deyişle yalnız tasarımsal olarak vardırlar. Hiçlik, varlığın alternatif bir tasarım modelidir. Şiirin estetik değeri, içerdiği bu felsefi düşüncede temellenmektedir.

Görüldüğü gibi, resim, müzik ve edebiyat, diğer pek çok sanat gibi, doğaya alternatif tasarım modelleridir. Tasarım modelleri ise yaratma olgusunda dışlaşır. O hâlde bu yaratma olgusu nedir?

11
Tasarım ve Yaratma

Bir sanat yapıtının, örneğin bir resmin, bir heykelin, bir müzik yapıtının ve yine bir endüstri ürünü dediğimiz yapıtın, örneğin elimde tuttuğum kalemin, üzerinde yazı yazdığım masanın, su içtiğim bardağın, bindiğim otomobilin meydana gelmesini bir 'yaratma' olarak ifade ettiğimizde, bununla ne demek istemekteyiz? Tüm bu yapıtlar, bir tasarım varlığıdır diyoruz ve daha en baştan tasarım varlığının yaratma ile örtüştüğünü kabul ediyoruz. Bu nedenle, yaratma dediğimiz olayı çözümlemek, onunla örtüşen tasarım olgusunu çözümlemek anlamına gelir. Buradan kendiliğinden bir soru ortaya çıkar: O hâlde yaratma ne demektir? Yaratma, genelde insanın hazır olarak bulduğu doğa varlığına, insanın kendi insansal-tinsel varlığını katması demektir. Bu anlamda yaratma, insanın doğaya insansal bir katkısı olarak daha Platon tarafından da kabul edilmiş ve o günden bugüne kadar bu anlayış, yaratma olayını anlamada daima bir kılavuz düşünce olarak sürüp gelmiştir. Platon bunu *Şölen* (*Symposion*) diyaloğunda Sokrates'in ağzından şöyle anlatır:

> Ama ruhlarında bereket olanlara gelince, çünkü böyle olanlar da var, onlar bedenden daha çok verirler ürünlerini. Nedir bu can ürünleri? Düşünce ve daha ne varsa. İşte, bütün yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren işçiler, bu ruhu bereketli insanlardır.[1]

[1] Platon, *Şölen-Dostluk*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000; 4. baskı, 2006, s. 53, 209a.

Platon'un bu düşüncelerini günümüz diline aktarıp söylersek: "Sanatçının ve el işçisinin ortaya koyduğu ürünler, ister plastik ürünler, ister edebiyat ürünleri, ister el becerisine dayalı ürünler ve isterse endüstri ürünleri olsun, empirik-duyusal dünyaya duygu ve düşüncelerin aktarılmasıyla meydana gelir." Bu anlayış içinde Platon devam eder:

> *Poiesis* (yaratma) dediğimiz şey, çok geniştir biliyorsun, var olmayan bir şeyi var etmenin her türlüsüne 'poiesis' deriz. Böylece, her sanatın yaptığı bir *poiesis*tir, her yaratan da *poietes*tir.[2]

Buna göre, insanın duygu ve düşüncelerini bir maddi varlığa, taşa, toprağa, sese, boyaya aktarmasıyla meydana gelen, ama empirik dünyada, doğa dünyasında var olmayan tüm sanat ve zanaat yapıtları, bir yaratma ürünüdür ve onlar empirik doğa dünyasının kategorilerinin dışında yer alır. Bu söylediklerimizden şu çıkıyor: Yaratmak, insanın doğa varlığına insansal bir katkısıdır. Diğer canlılar, doğa varlığını, empirik dünyayı aynen benimsedikleri, ona uyum sağladıkları hâlde insan, doğaya bir insansal dünya katarak doğayı insansal bir doğa varlığı hâline getirir. Empirik dünyanın, doğa dünyasının, bir oluşum ve yok oluş dünyası olmasına karşılık, insanın yaratma erkiyle meydana getirdiği, en geniş anlamında sanat ürünleri dünyası, *süreklilik* kazanmış bir varlık dünyasıdır. Bunu felsefe diliyle söylersek; ilkin 'İnsan nedir?' sorusuyla işe başlamamız gerekir. İnsan, fiziksel ve biyopsişik varlığının dışında, duygu ve düşünceleri, hayal gücü ile bir tinsel varlıktır. Buna karşılık, empirik dünya, nesneler dünyası, tinsellikten yoksun bir madde dünyasıdır. Yaratma olayı, tinsel varlıkla tinsel varlığa karşıt olan madde dünyası arasında meydana gelen bir özgün olaydır. Bu olayda, insan, maddeye tinsel varlığını, duygu, düşünce ve hayal gücünü katarak maddeyi

[2] Platon, *age.*, s. 48, 205b.

tinselleştirir. Böyle bir tinselleştirme, maddeye biçim (form) verme anlamına gelir. Çünkü formun kaynağı tinsel varlıktır. Maddenin tinselleşmesi, form kazanması, onun madde kategorilerinin dışına çıkması demek olur. Böyle tinselleşmiş, form kazanmış bir varlık, artık madde varlığı değil, tersine, en geniş anlamında, sanat varlığı olur. Böyle bir sanat varlığı da şimdi yeni bir isim alır: *sanat yapıtı.* Sanat yapıtı, o hâlde tinsellik ve form kazanmış bir maddi varlık olarak 'yaratılmış' bir varlıktır. Ancak şimdi burada sormamız gereken bir soru ortaya çıkıyor: Teknik ürünü de endüstri ürünü de bir sanat yapıtı gibi bir tasarım varlığıdır ve bu anlamda bir estetik objedir, ama teknik ürünü, endüstri ürünü ile sanat yapıtı arasında bir örtüşme söz konusu olabilir mi? Acaba onlar aynı kategoriler içinde mi yer alır? Sanat yapıtının salt estetik bir varlık, özgün bir duygu, düşünce ve hayal gücü ürünü olmasına karşılık teknik ürünü, endüstri ürünü, işlevselliğe dayalı bir üründür. Kahve içtiğim bir fincan, bir gece lambası hoşuma gidebilir, onları güzel bulabilirim, ama ilkin onların kahve içmeyi ve aydınlatmayı sağlamak gibi birer işlevi vardır. Öte yandan, sanat yapıtlarını yaratana *sanatçı* denir, teknik ürününü endüstri ürününü yaratana ise *tasarımcı* denir. Sanatçı ile tasarımcı arasındaki fark nereden ileri geliyor? İlkin böyle bir ayırımın doğruluğuna işaret etmek gerekir. Sanatçı ile tasarımcı özdeş değildir. Sanatçının yaratırken tamamen özgür olmasına karşılık, piyasaya sürülecek bir ürünün tasarımcısı ise böyle özgür değildir.

> Endüstri tasarımcısı, üretilecek ürünle ilgili enformasyonları alan, bunları işleyen ve gereksinme duyulan çözümlere götüren düşünceler ortaya koyan biri olarak kabul edilebilir.[3]

Ama elbette ki böyle bir yaratma, sanatta bulduğumuz özgür bir yaratma değildir. Çünkü teknik ürün, endüstri ürünü tasarımcısı yaratma olayında bir ressam, örneğin bir

[3] Lobach, *age.*, s. 137.

müzisyen, bir şair gibi özgür bir düşünce, duygu ve hayal gücü etkinliği içinde değildir, tersine, tasarımcı, yaratma eylemini üreticinin kendisinden talep ettiği koşullara göre gerçekleştirmek durumundadır. Bu koşullar, her şeyden önce, yaratılacak ürünün piyasa ekonomisine ve rekabet koşullarına uymasını ifade eder.

> Endüstri tasarımcısına yönelen tasarımın, özgün, yani bugüne kadar üretilen ürünlerden farklı olma talebi, şimdi üretici firmanın pazardaki rekabet koşulları nedeniyle uydukları zorunlu bir yenilik talebi olur.[4]

Görüldüğü gibi endüstri ürünlerindeki yaratma eylemi, salt sanat yaratmalarında olduğu gibi tek boyutlu değildir, tersine o, tinsellikten pazar ekonomisine kadar uzanan farklı boyutlardan oluşur ve bu nedenle de kapsam bakımından daha geniştir. Yaratmanın amacı, burada, bakanda yalnız bir estetik duygu, bir hoşlanma uyandırmak değildir; aynı zamanda pazar ekonomisine uygun, rekabet gücü olan ürünler yaratmak, ortaya koymaktır. Bu açıdan bakınca, endüstride karşılaştığımız yaratma olayının, sanattaki yaratma olayından çok daha fazla araştırmaya, bilgiye dayanan entelektüel ağırlıklı bir yaratma olduğunu söyleyebiliriz. Ama bununla, endüstri ürünlerinde estetik katmanın önemsiz, olmasa da olur bir katman olduğunu söylemek istemiyoruz. Yaratma sürecinin ilk aşaması olan tasarımcının entelektüel etkinliği, amacı kendinde olan bir etkinlik değil, tersine, plastik bir ifadeye dönüşmeye yönelik bir etkinliktir. Bu amaç doğrultusunda tasarımcı, bir sanatçı kişiliğiyle düşünce ve hayal gücünü, sesler, tonlar, çizgiler ve renkler gibi fizik olgulara aktarır ve buradan da endüstri ürünü, bir plastik ifade içinde somutluk kazanır. İşte bir endüstri ürününün, bu plastik ifade içinde somut bir varlık kazanmasına kadar geçen tasarım sürecine, endüstride 'yaratma' adını verebiliriz.

[4] Lobach, *age.*, s. 137.

12

TEKNOLOJİ VE YABANCILAŞMA

Gelişen teknoloji ve endüstri ile birlikte, geçen yüzyıl içerisinde toplum yaşamında günümüze kadar ulaşan çok özgün bir olay meydana gelir. Bu, *yabancılaşma* olayıdır. Özellikle 1930'lu yıllardan sonra çağdaş felsefenin, kültür ve sanat felsefesinin çalışmalarında sihirli bir değnek gibi kullandıkları yabancılaşma kavramı, ilkin 18. yüzyılda Jean Jacques Rousseau'da politik bir içerikle ele alınmış, daha sonraki yüzyılda Hegel ve Marx'ta felsefi bir anlama kavuşmuştur. 'Kalvinci Cenevre Cumhuriyeti'nde gördüklerinden (Rousseau), bir halkın milletvekilleriyle temsil edilince kendi yaşayışına 'yabancılaştığı', halk olmaktan çıktığı sonucuna varmıştı. Topluluk, bir hükümetin aracı olabilirdi, ama hiçbir zaman ortak-istemin aracı olamazdı. Olunca, devlet içinde kendine 'yabancılaşmak' zorunda kalırdı.'[1] Ortaya çıktığı yüzyılda pek etkili olamamış olan 'yabancılaşma' kavramı, bir yüzyıl sonra Hegel ve özellikle Marx'la bugüne kadar ulaşan yörüngesine kavuşmuş oldu.

Hegel'de 'yabancılaşma' kavramı, Hegel diyalektiğinin önemli bir öğesi olarak doğdu. Bu diyalektiğin hareket noktası, *tin* (*geist*) ya da *ide*'dir. Tin ya da ide, asıl varlıktır ve mutlak özgürlüktür. Ama tin ya da ide, realiteden yoksundur (*thesis*). Tin, realite kazanmak için kendi dışına çıkar, kendini dışlaştırır. Tin'in, ide'nin kendini dışlaştırmasıyla doğa varlığı meydana gelir (*anti-thesis*). Doğa varlığı, kendini dışlaştırmış tin ya da ide'dir. Doğa varlığı olarak kendini

[1] Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Konuk Yayınları, İstanbul 1974, s. 215.

dışlaştırırken, tin, ide, realite kazanır, ama özgürlüğünü yitirir, çünkü doğada özgürlük değil, nedensellik ve bağımlılık egemendir. Özgürlüğünü yitiren tin, kendine 'yabancılaşır'. Diyalektiğin üçüncü adımında tin ya da ide, realite kazanmış olarak kendine geri döner (*synthesis*).

Hegel'den diyalektik yöntemi alırken Marx, aynı zamanda 'yabancılaşma' kavramını da alır. Hegel felsefesinin teorik nitelikli olmasına karşılık, Marx felsefesi bir eylem felsefesi olduğundan, 'yabancılaşma' kavramı da şimdi Marx'ın diyalektiğinde bir eylem içeriği elde eder. Marx'a göre, insan bir iş ve eylem varlığıdır. İş ve eylem, her şeyden önce ekonomik bir etkinliktir. İş yapan, eylemde bulunan insan, bu etkinliğini ürün olarak dışlaştırır. Ürün, insan etkinliğinin dışlaşması anlamına gelir. Ama bu dışlaşma, özel mülkiyete dayalı bir düzen içinde meydana geliyorsa, o zaman kendi etkinliğinde kendini dışlaştırmış olan insan, kendine ters düşer, kendine 'yabancılaşır'. Böyle bir durumda, kendine ters düşen, kendine 'yabancılaşan' insan etkinliği kapital biçimini alır ve insanın özüne aykırı bir kapitalist gücün büyümesine katkıda bulunmuş olur. Bunun için insan, işçi, emekçi ne kadar çok üretirse, o derece yoksullaşır, buna karşılık, kendi özüne 'yabancı' olarak meydana getirdiği kapital dünyası o derece güç kazanır. İş ve eylemde insanın kendini dışlaştırmasıyla meydana getirdiği ürün, böylece ona 'yabancı' ve düşman bir kapital varlığı olur. Emekçi, proleterya sınıfı, 'yabancılaşma'da kendi güçsüzlüğünü ve insansal olmayan bir gerçekliği görmüş olur.

Bugün elbette 'yabancılaşma' olayına Marksist açıdan bir sınıf karşıtlığı olarak bakılamaz. Çünkü 'yabancılaşma', yalnız kapitalist sistemin bir ürünü olarak görülemez. Günümüzde bazı Marksist düşünürler de artık 'yabancılaşma'yı başka bir düzeyde, teknoloji ve insan arasındaki bir ilgi biçiminde anlıyorlar. Örneğin E. Fischer bu ilgi biçimini şöyle ifade eder:

Çağdaş bilimin buluşlarıyla toplumsal anlaşmadaki geriliğin çelişmesi de 'yabancılaşma' duygusunu ayrıca besliyor. Atomun yapısı, kuantum ve bağıntılık (*izafiyet*) kuramları üstüne elde edilen bilgiler, yeni ortaya çıkan sibernetik (canlı varlıklarla teknikleşen hayata bir düzen veren bilim) dünyayı sokaktaki insan için güç yaşanan bir yer yaptı. Galileo'nun, Kopernik'in ve Kepler'in buluşları çağları için bu kadar güçlükler yaratmamıştı.[2]

Bunun nedeni, günümüz biliminin realite anlayışında bulunur. Çağdaş bilim için gerçeklik, realite, artık çocuksu bir duyarlığın belirlediği bir duyulur algı dünyası değildir, tersine, soyut-matematik formüllerde ifadesini bulan, düşünsel, soyut bir varlıktır. Bu nedenle, günümüz insanı için şimdiye kadar "elle tutulabilen şey tutulamaz, gözle görülebilir olan şey görülemez oldu. Duyuların algıladığı gerçeklerin gerisinde hayal gücünü aşan ve matematik formüllerle açıklanabilen uçsuz bucaksız gerçekler ortaya çıktı. Sıradan insanları tedirgin eden bir dünyada bu anlaşılmayanın soluğu ürpertir bu insanları. Yalnız bilim adamlarının anlayabildikleri dünyaya kendilerinin yabancılaştıklarını görürler."[3] Ancak insanları yabancılaşmaya götüren yalnız bu anlayamadıkları soyut-rasyonel, matematiksel-bilimsel gerçeklik değildir, belki de bundan daha çok gündelik yaşamlarını belirleyen teknolojik gelişmeler ve oluşumlardır. Günümüzde teknolojik gelişme öylesine bir hız kazanmış, öyle aşamalar elde etmiştir ki tinsel-toplumsal yapı bu gelişmenin çok gerisinde kalmış ve buradan bilimsel-teknolojik gelişme ile tinsel-toplumsal yapı arasında sert çelişkiler ortaya çıkmıştır. Bilim ve teknolojinin, endüstrinin bu denli büyük ölçekli gelişmesine karşılık, sosyo-kültürel yapı, yüzyıllarca insanı belirlemiş olan insan-olma özünü, bilimsel, etik ve estetik değerler sistemini yitir-

[2] Fischer, *age.*, s. 81.
[3] Fischer, *age.*, s. 120.

miştir. Bu da insanı, topluma, toplumsal kurumlara ve yeni değerler sistemine karşı 'yabancılaşma'ya götürmüştür.

Teknoloji ve endüstri, bir mekanist dünya, bir aletler, aygıtlar, araç ve gereçler dünyası yaratır. Bir bireysel düşünce ve duyarlık varlığı olan insan, böyle bir mekanist sistem içinde kendini yitik, korumasız ve 'yabancı' bulur. Bu mekanist dünya, bir makine dünyasıdır. İnsan ve makine, şimdi ontolojik bir karşıtlığın iki kutbu durumundadır. İnsan, özce makineye ve makine dünyasına karşıt ve ona yabancı bir varlıktır.

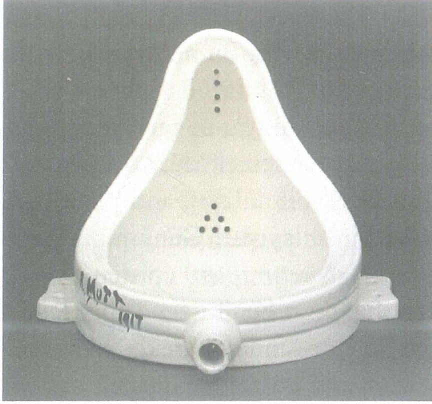
İşte, 'yabancılaşma' olayı, insanın kendi yarattığı, kendi etkinliğinin ürünü olan, nedenselliğe dayalı bu mekanist sisteme ve makineye karşı, özü gereği özgür bir bilinç varlığı olan insanın kendini 'yabancı' hissetmesidir. Buradan, insan için insan olarak var olma sorunu doğar: Özgür bir akıl ve duygu varlığı olan insan, bu nedenselliğe dayalı mekanizme ve onun egemenliğine boyun eğecek midir? Örneğin satranç ustası Kasparov satrançta bilgisayara, makineye yenilecek midir? Diyebiliriz ki çağımızın uzun on yılları boyunca insan gerek felsefede gerekse sanat alanlarında bu 'yabancılaşma'ya karşı direnmiş, teknolojinin, makinenin egemenliğine karşı, insanın özünü, özgür düşünme ve yaratma bilinci uğruna büyük uğraş vermiştir. Söz gelişi felsefede fenomenoloji felsefesi, varoluşçuluk (*existentialism*), yapısalcılık (*structuralism*) ve hermeneutik bu yolda ortaya konmuş cesur ve onurlu düşünce sistemleridir.

Örneğin fenomenoloji felsefesi pozitivistçe temellendirilmiş bir dünyayı ve bu dünyayı 'nedensel' (*causal*) olarak temellendiren pozitif doğa bilimlerini "yok farz eder.", "Parantez içine alır." Pozitivist bilgi anlayışına göre, bilgi objesi yalnız duyularla kavranabildiği hâlde fenomenolojiye göre, hakiki bilgi, duyu verileri 'paranteze alındıktan' sonra geriye kalan 'öz'ün (*eidos*) bilgisidir. Böyle bir anlayış, temelde pozitivist, mekanist bir varlık ve dünya anlayışına karşı, insanın öz'ünü savunan radikal bir tavırdır.

Varoluşçu (*existentialist*) felsefe de bu mekanist dünya tablosu karşısında eleştirel bir tavır alır. Bu anlayışa göre de hakiki bilgi duyulur bilgi değildir. Hakiki bilgi, felsefi bilgi, 'ben'in varlığından hareket eden ve dünyanın varlığını pozitif doğa bilimlerinin aksine, ben'in bir temel 'dünya yaşantısı' olarak kavrayan bir bilgidir. Böyle bir anlayış, anti-pozitivist, antimekanist, ama hümanist bir anlayıştır. Günümüz felsefe anlayışlarından yapısalcılık da (*structuralism*) epistemolojide anti-kausal, nedensellik dışı bir tavrı benimser. Yapısalcılık, 'dil'in bir 'gösterge' olduğu düşüncesinden hareket eder. Her gösterge; bir gösteren öğe ve bir de gösterilen öğeden oluşur. Gösterilen, daima bir anlamı ifade eder. Bu nedenle, dile ne tarihsel, ne sosyolojik, ne de psikolojik olarak yaklaşılır, ona, ancak gösterge olması bakımından yaklaşılabilir. Böyle bir anlayış da anti-pozitivist bir anlayıştır.

Yine çağdaş bir felsefe anlayışı olan hermeneutik'e göre, felsefenin konusu 'anlam'dır ve hermeneutik, kendini, anlamı araştıran bir anlam bilim olarak tanımlar. Anlam, duyularla kavranamayan 'öz'dür, bu da tinsel-tarihsel bir varlıktır. Pozitif bilimler olayları açıklar, oysa hermeneutik, 'açıklama'nın karşıtı olan 'anlam'ı araştırır. Böyle bir tavır, anti-pozitivist, ama hümanist bir tavırdır.

Felsefenin sergilediği bu anti-pozitivist ve antimekanist tavrı sanat alanında da görmekteyiz. Böyle bir tavrı, bir mekanist dünya anlayışına, bir makine dünyasına karşı, insanın öz'ünü, insanın özgür ben'ini, insanın özgür yaratma eylemini savunan soyut anlayışlarda buluruz. Aralarındaki büyük ayrılıklara karşın, tüm soyut sanat anlayışlarında ortak bir nitelik bulunmaktadır. Bu da onların 'makine-insan'a (*1'home machine*) karşı, özgür, yaratıcı insanı radikal olarak savunmalarıdır. Örneğin kübizm için olduğu gibi, non-figüratif sanat için de bu böyledir. Soyut sanatla mekanizme ve nedenselliğe karşı sanatta ortaya çıkan bu tepki, çeşitli biçimlerde bütün yüzyıl boyunca sürüp gider. Örneğin resmi, başlangıçta yapıştırılmış kâğıt ya da kullanılmış



Çeşme
Marcel Duchamp
1917

gündelik eşya parçalarından, endüstri artıklarından meydana gelen yapıtlar olarak anlayan, başını Rauschenberg ve Duchamp'ın çektiği 'pop-art'; yine gündelik izlenimleri geometrileştiren 'op-art' (*optical art*); temsilcileri Berlew ve Vasarely olan, sanatı 'gerçekliğe katılma' diye anlayan 'happening'; bir tür dışavurumculuk (*expressionism*) olarak anlaşılan, sert ve sürekli fırça darbeleriyle boyayı tuvalin üstüne gelişi güzel akıtarak resmi tesadüfi biçimler olarak yorumlayan ve Jackson Pellock'un öncülük ettiği 'action painting'.

Bugün de yaşayan bütün bu sanat anlayışları birbirlerinden farklıdır, ama onların ortak bir niteliği vardır. Bu da onların nedenselliğe dayalı mekanist bir dünya anlayışına, teknolojiye ve makineye karşı insanı, insanın özgür ben'ini savunmalarıdır. Yukarıda söylediğimiz gibi, teknoloji insanı kendine karşıt bir dünyaya yabancılaşmaya götürür. Bu yabancılaşma duygusu, yeni sanatın öznelliğinin kaynağı olur. Bu yabancılaşma duygusu, insanı nedensel-mekanist bir dünyaya karşı sanatla dengelemeye götürür. Bu denge arayışı, ereğine insan bilincinde ulaşır. Bilinç, özgür yaratma ve yeni-



Klan Yazgısı
R. Rauschenberg
1995

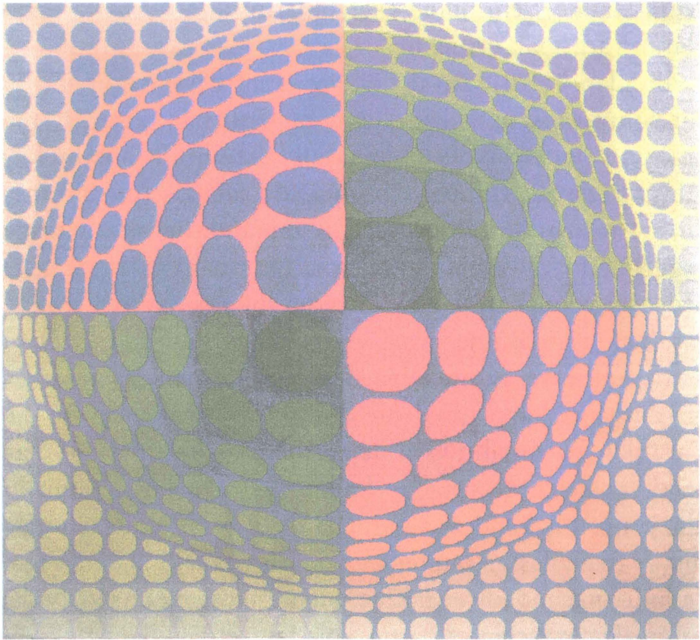


Numara 1A
Jackson Pollock
1948

lik demektir. Yenilik, şimdi sanat için bir fetiş'tir. Sanatın amacı, yapay bir nedensel ve mekanist dünyayı ifade etmek değil, tersine, yeni bilinç aksiyonlarını dışa vurmak, özgür olarak yaratmak demektir.

Bundan ötürü, yeni dediğimiz sanat devrimcidir. Bu sanat yoluyla insan, nedenselliğin, mekanizmin, kısacası, makinenin yalın bir uydusu olmaktan kurtulur. İnsana bu kurtuluşu sağlayan sanattır. Bu anlamda sanat, yalnız insansal bir eylem olarak kalmıyor, aynı zamanda insana, yitirdiği özgürlüğünü de yeniden sağlıyor. Ne var ki insan gerçekte nedensel ve mekanist bir dünyada, bir makine dünyasında yaşamaktadır. Bu nedensel ve mekanist dünyaya karşı sanatta özgür ve yaratıcı bir dünya yaratmak, aslında real bir dünyaya karşı sanal bir dünya yaratmak değil midir? Yaratılan bu sanal dünya ile yaşanan 'yabancılaşma' olayı belki sanal olarak ortadan kalkabilir, ama bu, insanın bir illüzyonu, bir kendini aldatması değil midir? Şu hâlde sorun, 'yabancılaşma'nın temelde insan ve makine karşıtlığında bulunmasındadır. Makine, büyük bir gerçektir ve ondan vazgeçilemeyeceğine ve onu yok farz etmenin olanak dışı olduğuna göre, sorun nasıl çözümlenecektir? İnsan, makinenin egemenliği altına girdiğinde, özgür ben'ini, insan olma

özünü yitirecektir. Bu, çağın, çözümü güç bir sorunudur. Felsefe ve sanat anti-pozitivist ve anti-mekanist bir tavırla bu soruna bir çözüm getirmek istediler, ama başaramadılar. O hâlde şimdi yeni bir anlayışla soruna yaklaşmak gerekir. Bu tavır ve anlayış, insan ve makine karşısında integral bir tavır olmalı, insan ve makine arasında uzlaştırıcı bir tavır olmalıdır. İnsan ve makine arasında böyle uzlaşıma dayalı bir tavrı, geçen yüzyılın ilk çeyreği içinde doğan, ama etkisini bugüne değin hem teorik, hem de uygulama alanlarında sürdüren Bauhaus'un çalışmalarında buluyoruz. O hâlde şimdi sorunumuz kendiliğinden ortaya çıkıyor: Düşünce ve uygulamaları ile Bauhaus nedir ve ne yapmak istemiştir?

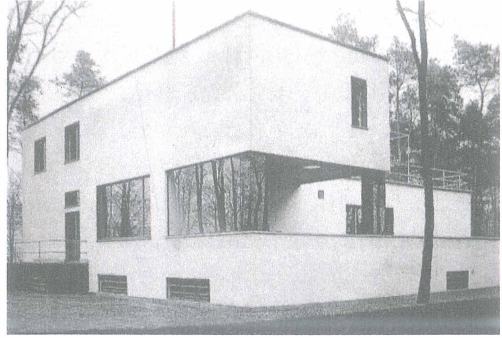


Pal-Ket
Victor Vasarely
1973-74

13

İnsan-Makine Karşıtlığı ve Bauhaus

Bauhaus, Almanya'da Weimar'da 1919 yılında mimar Walter Gropius tarafından kurulur. Daha sonra Adolf Loos ve Mies van der Rohe gibi mimarların katılımıyla güçlü ve etkili bir kurum olur. Bu, sanat akademisi ile uygulamalı sanat okulunun bütünleşmesinden doğan, o güne kadar benzeri olmayan, özgün bir sanat eğitim kurumudur. Sanat akademilerinin salt estetik bir amaçla çalışmalarına karşılık, uygulamalı sanat okulları dekoratif ve işlevsel ağırlıklı kurumlardır. Bauhaus, bu iki farklı amaçlı kurumu yeni bir değerler düzeyinde bütünleştirmek ister. Bu yeni değerler düzeyi, estetik-olma ve işlevsel-olma değerlerinin bütünlüğüdür. En az iki yüzyıldır bu iki değer arasında bir Çin duvarı örülmüş ve onlar Baumgarten ve Kant'tan beri karşıt değerler olarak anlaşılmıştır. Bu anlayışa göre de estetik olan işlevsel olamaz ve işlevsel olan da estetik olamaz. Bu iki temel değerin belirlediği sanat kurumları da birbirlerinden farklı eğitim kurumları, akademiler ve uygulamalı sanat okulları olarak kurulmuşlardır. Sanat akademileri, mimarlık, resim, heykel sanatlarını içine alan güzel sanatlar akademileridir. Uygulamalı sanat okulları da seramik, grafik, tekstil ve mobilyacılık gibi işlevsel ve dekoratif sanatları içine alan sanat okullarıdır. Öte yandan, bu iki sanat kurumunun organik ilgileri de farklıdır. Dekoratif, işlevsel sanatların teknoloji ve endüstri ile sıkı bağlılıkları olduğu hâlde salt estetik değerlere dayanan güzel sanatlar akademilerinin böyle bir ilgisi yoktur ve onlar salt estetik bir dünyada yer alır. Bu ikilem, aşağı yukarı iki yüzyıldır yalnız sanat dünyasında değil, insan ve toplum yaşamında da egemen olmuş ve sanat akademileri



Gropius Evi
Walter Gropius
1938
Massachusetts, ABD

ile sanat okulları toplum katında kalın çizgilerle birbirilerinden ayrı tutulmuşlardır.

İşte, Bauhaus, bu ikilemi çözümlemek amacıyla yola çıkar. Aranan çözüm, teknoloji ve sanatı, bunların temel değerleri olan işlevsel-faydalı ve güzel değerlerini, pratikte de sanat akademileri ile uygulamalı sanat okullarını bütünleştirmektir.

> Adolf Loos, Le Corbusier, Rietveld, Mies van der Rohe... Bütün bu saygı duyduğumuz insanların listesi ve onların yüzyılımızın birinci, ikinci ve üçüncü on yıllarında ortaya koydukları eserler, bütün bunlar bu görüş altında meydana gelmişlerdir.[1]



Looshaus
Adolf Loos
1911
Viyana, Avusturya

[1] Christopher Alexander, *Kunst und Design tür das 27. Jahrhundert*, Avusturya Tasarım Enstitüsü, s. 120.

Bu, sanat dünyasında radikal bir devrim hareketidir. Çünkü temelde sanat sanattır, sanatın estetik ve işlevsel diye ayrılması ve buna bağlı olan sanat eğitimi kurumlarının da bir uçurumla birbirinden ayrılması, sanatın özüne aykırı olduğu gibi, böyle bir ayırma da sığ ve yapay bir mantığa dayanmaktadır.

Bauhaus'un başlattığı bu devrim hareketi, çok kısa bir sürede klasik estetik kurallarını yıkar, onların yerine yaşama dayalı yeni bir estetik geliştirir. Bu yeni anlayışın temelinde endüstri ile sanatın, faydalı ile güzelin bütünleştirilmesi ve böyle bir anlayıştan kalkan endüstri tasarım-teorisi bulunur. Endüstri tasarımı, faydalıyı ve güzeli kendi içinde



Crown Hall
Illinois Teknoloji Enstitüsü
Mies van der Rohe
1956
Chicago, ABD

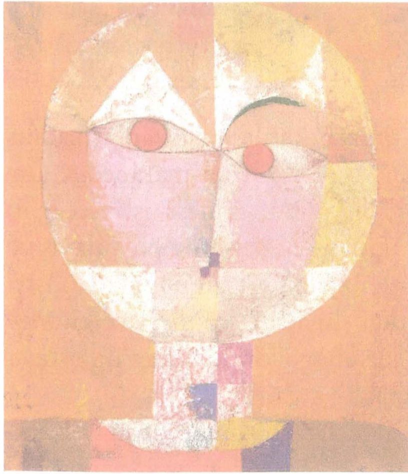
eritir, bize insanın, insan tininin katıldığı, insanlaştırılmış ve estetikleştirilmiş bir ürün verir. Bu ürün makinedir. Örneğin "Bir kepçe, bir bıçak, bir yazı makinesi, işlevselliğini hoşa giden orantılar içinde ifade eder."[2] Bütün bu anlayış ve uygulamanın temelinde, 19. yüzyılda doğan büyük endüstri ve onun beraberinde getirdiği sanatsal, kültürel ve ekonomik sorunlar bulunur. Bu sorunlar ilkin İngiltere'de ortaya çıkar ve sonra oradan Almanya'ya yansır.

Bauhaus, gerçi 1919 yılında kurulur, ama düşünsel olarak ortaya çıkışı 19. yüzyılın ortalarında İngiltere'de görülen

[2] Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, s. 245; *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul 2001.

Arts and Crafts (Sanatlar ve El İşçiliği) hareketine dek uzanır. Bu hareketin kurucuları Henry Cole, William Morris ve John Ruskin'dir. Bu hareket, İngiltere'de başlayan büyük endüstrinin seri üretimle ürettiği cam, madeni eşya, mobilya vb. uygulamalara karşı, yeni bir anlayışın öncülüğünü üstlenir. Bu anlayış, sanatın bir tasarımsal etkinlik olduğunu savunur ve yüzyılın sonlarına doğru özellikle İngiltere'de New Art, Fransa'da Art Nouveau ve Almanya'da Jugendstil üzerinde etkili olur.

Ancak endüstrinin, makinenin egemenlik kazanması karşısında el sanatlarının durumu ne olacaktır? El sanatçılığı, zanaat yok olup gidecek midir? Böyle bir sorun karşısında daha sonra Bauhaus, tarihî bir misyonu yüklenerek ortaya çıkar. Bu misyon, sanat ve zanaat arasında bir uzlaşım bulma yoludur. Makine ve endüstri, çağın büyük gerçeğidir, ondan vazgeçilemez. O hâlde yapılacak şey, makineye insanı ve insansallığı katmaktır. Şimdi insan, bir sanatçı, özgür bir tasarımcı kimliği ile endüstri üretimine katılır. Meydana gelen ürün, ne var ki artık yalnız bir endüstri ürünü değil, aynı zamanda bir sanat ürünü olacaktır. İşte Bauhaus, bir bakıma bunu sağlama yolunu açar. "Bauhaus, bir objenin estetik boyutunu tutarlı olarak araştırmasıyla, endüstriyel ürün meydana getirmenin estetik boyutunu dikkate alabileceğini kanıtlamıştır."[3]


Senecio
Paul Klee
1922

Bauhaus, Arts and Crafts'ın dekoratif sa-

[3] Giulio Carlo Argan, *Kunst und Aesthetische Gestaltung in der Alltags Welt*, Avusturya Tasarım Enstitüsü.



Sarı Cadde
Lyonel Feininger
1917

natlarda gerçekleştirdiği, sanatsal tasarıma dayalı sanat anlayışını alır ve onu bireysel üretim düzeyinden çıkararak seri üretim yapan endüstriye aktarır ve seri olarak üretilen sanatsal-estetik nitelikli ürünleri de geniş halk yığınlarına ulaştırmak ister. Başka türlü söylersek, bireysel tasarımsal estetik objeleri yine tasarımsal estetik olan endüstri ürünlerine dönüştürürken, ürünlerin işlevselliğini estetik değerle bütünleştirmiş olur. Ama unutmamak gerekir ki bütün bu üretimin temelinde el işçiliği, zanaat ve estetik tasarım bulunmaktadır. Bauhaus bir sanat okulu olarak, bu nedenle öğretimde ve uygulamada el işçiliğini temel olarak almaktadır. Örneğin okulda Paul Klee vitray ve resim; Wassily Kandinsky fresko; Lyonel Feininger



'Golfball' adıyla üretilen IBM 72 Selectric elektronik daktilo. Eliot Noyes 1961

grafik; Oscar Schlemmer sahne tasarımı; Marcel Breuer içmimarlık; Herbert Bayer tipografi; Gerhard Marcks seramik ve George Muche dokumacılık dersleri verirler. Böyle bir okulun eğitimdeki amacı, sanatsal-estetik değeri tabandaki el işçiliği ve zanaatla birleştirmektir. Bunu Gropius, okulun kuruluşunda yayımladığı manifestoda şöyle açıklar:

> Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar, biz hepimiz zanaata dönmek zorundayız. Çünkü 'sanat' mesleği diye bir meslek yoktur. Sanatçı ve zanaatçı arasında hiçbir esaslı fark yoktur. Sanatçı, zanaatçının üstünleştirilmesidir. Tanrı'nın lütfuyla, iradesinin dışında ender ilham anlarında el işi eserinden sanatı yaratır, ama her sanatçının vazgeçemeyeceği şey, el işçiliği temelidir. Yaratıcı biçimlendirmenin kaynağı orada bulunmaktadır.[4]

Sanatın dayanağı olarak el işçiliğini kabul eden Bauhaus, okulunu bu anlayış doğrultusunda sınıflardan değil, atölyelerden oluşan bir okul olarak kurar. Bunu da şu şekilde ifade eder:

[4] Walter Gropius, "Welmar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı (1919)", *Walter Gropius ve Bauhaus* içinde, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2002, s. 19.

> Sanat, tüm yöntemlerin üstünde meydana gelen bir olaydır ve o öğretilemez. Ama onun tabanında bulunan zanaat öğretilebilir. Mimar, ressam, heykeltıraş, özce ilkin zanaatçıdırlar. Bu nedenle, bütün görsel yaratmaların temel bir zanaat eğitimine gereksinim vardır.[5]



William Morris'in bir duvar kâğıdı deseninden detay. yak. 1875

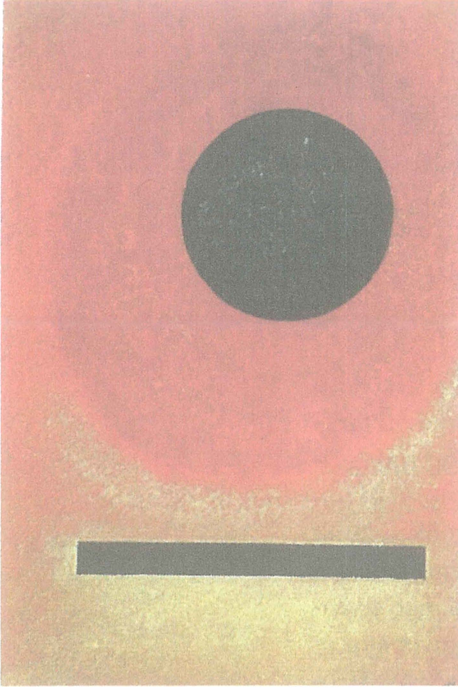
Bundan ötürü, bugüne kadar yapılan sanat ve zanaat arasındaki farklılıklar gerçek dışı olarak anlaşılmalıdır.

Bauhaus teorisi, daha ilke olarak tüm sanatların el işçiliğine, zanaata dayandığını ve sanatta sanat ve zanaat diye bir ayrımın yapılamayacağını öne sürer. Bu ilgi içinde W. Gropius *Manifesto*'sunda yine şöyle der:

> Biz her şeyin tek bir biçim içinde olacağı geleceğin yeni yapısını hep birlikte yaratıyoruz. Mimarlık, heykel ve resim, bu tek biçim, milyonlarca el işçisinin elleri ile göğe yükselecek ve gelecek yeni bir inancın simgesi olacak.[6]

Bauhaus'un ön gördüğü bu hedefe, ancak integral bir sanat temeli üzerinde ulaşılabilir. Bu integral sanat, yalnız farklı sanat dallarının bütünleşmesini değil, aynı zamanda, o güne kadar yapay olarak kabul edilmiş ve uygulanmış sanat ve zanaat ayrımının ortadan kalkmasını da öngörür. Bauhaus, sanat teorisinin bu integral sanat anlayışında, Bauhaus'un

[5] Gropius, *age.*, s. 22.
[6] Gropius, *age.*, s. 19, 22.



Kompozisyon IX
Wassily
Kandinsky
1936

sosyopolitik anlayışının da etkisi olmuştur sanırız. Sosyopolitik bakımdan sosyal demokrasiye inanan ve sosyal demokrasi ilkelerinden yola çıkan Bauhaus, inandığı 'demokratikleşme' düşüncesini sanat alanında uygulamak ister. Daha en azından Kant'tan beri yapılagelen özgür sanatlar (mimarlık, heykeltıraşlık ve resim) ile uygulamalı sanatlar (seramik, grafik, tekstil, mobilyacılık) ayrımında, ilk gruba giren sanatlar estetik değerlere, ikinci gruba giren sanatlar ise işlevsel değerlere sahip olmalarıyla, birinci gruptaki sanatlar daha üstün, ikinci gruptakiler ise daha aşağı düzeyde sanatlar olarak değerlendirilir. Buna karşı, bugün hemen söylemek gerekir ki sanatlar arasında böyle bir sınıflama yapmak tamamıyla anlamsızdır. Çünkü:

> Böyle bir ayrım, her sanat objesinin aynı zamanda bir kullanım objesi olması nedeniyle anlamsızdır. Örneğin estetik gereksinmeleri gidermek için, bir sanat objesinin görsel olarak kullanılması gibi. Yalnız bu gereksinmenin yaşam için zorunluluğu gözden kaçtığı için bunun bilincine varılamaz.[7] Oysa sanat, yalnız sanat olarak değerlendirilmelidir.

[7] Lobach, *age.*, s. 33.

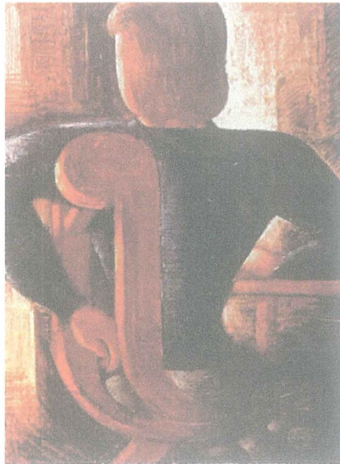
Şöyle diyor Gropius:

> Biz, sanatta sanat ve zanaat gibi bir ayrımın yapılamayacağı bir gelecek oluşturuyoruz. Sanatları böyle birbirinden ayırmak isteyen bu gibi istekler, zanaatçı ve sanatçı arasında da bir kibir duvarı örerler. Biz ise şimdi, geleceğin yeni yapısını kurmak istiyor, bunu düşünüyor ve yaratıyoruz. Bu yapı, her şeyi kendi içinde kuşatacaktır; mimarlığı, plastik'i ve resmi. Bu yapı, zanaatçıların milyonlarca eliyle göğe yükselecek ve gelecek yeni bir inancın kristalleşmiş simgesi olacaktır. (*Manifesto*, W. Gropius)

Buna göre, Bauhaus'un anladığı sanat, temelde el işçiliğine, zanaata dayanan bir sanat olacaktır. Mimarlık, heykeltıraşlık ve resim gibi sanat disiplinleri de geleceğin evrensel sanatsal yapısının sadece zorunlu yapı elemanları olacaktır. Böyle bir yapı, bütün sanat ve zanaat disiplinlerini içine alan evrensel bir sanat olacaktır; sanatsal ve dekoratif sanatların evrensel bir bütünlüğü.

Bauhaus gelecek için evrensel bir sanata yönelirken, böyle integral bir sanat anlayışının modelini geçmişte bulur: "Bauhaus'un hedefi, bütün el sanatlarını, zanaat ve sanat disiplinlerini bir mimari yapıda bir birlik içinde birleştirmektir. Bunun örneği, Ortaçağ katedral yapılarında bulunmaktadır. Bu yapıların meydana getirilişine bütün sanat disiplinleri katılır."[8]

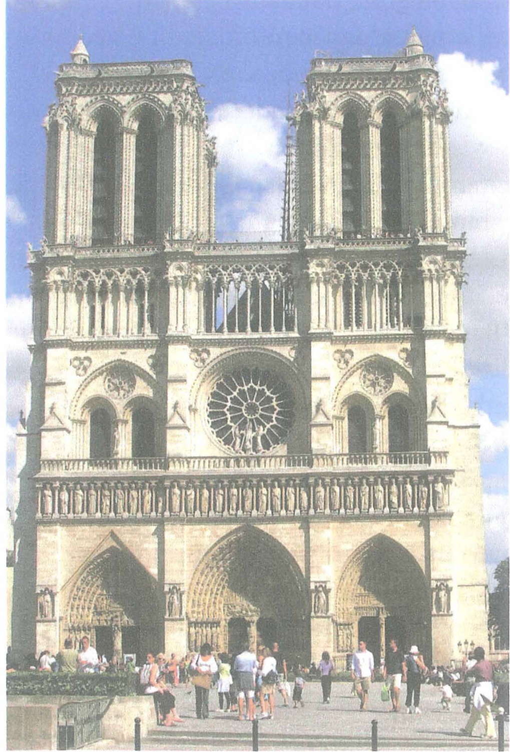
Böyle bir örnek ve hedefle işe başlayan Bauhaus, eğitim alanında da hoca öğrenci ilişkisi yerine usta-çırak ilişkisini getirir.



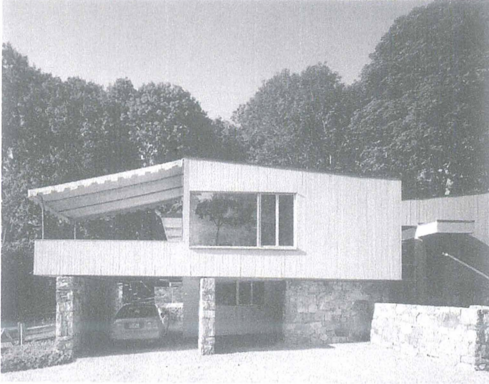
Masada Oturan Bir Kadının Arkadan Görünüşü
Oscar Schlemmer
1936

[8] Lobach, *age.*, s. 81.

1919 yılında böyle bir sanat istemini bir manifestoyla ilan eden Bauhaus Okulu, bir yandan *Arts and Crafts* hareketinin dekoratif sanatlar ve sanatsal tasarım düşüncesiyle ilkin dekoratif sanatlar alanında çalışan bir okul olarak doğar, öte yandan da Avrupalı avangard sanatçıların, örneğin başta Kandinsky ve Maleviç olmak üzere Klee, Feininger ve de Stijl grubu, Reitveld, Mondrian, Doesburg'un katılımıyla ve yine Sovyetlerin sosyo-politik etkisiyle, Bauhaus üretimini mutlu bir azınlığa değil, geniş halk yığınlarına ulaştırmak düşüncesi ve eğilimiyle endüstri üretimine yönelir ve yüzyıla egemen olacak yeni bir endüstri ve toplum anlayışıyla, sanatta klasik estetik kurallarını yıkar.



Notre Dame Katedrali
Paris, Fransa



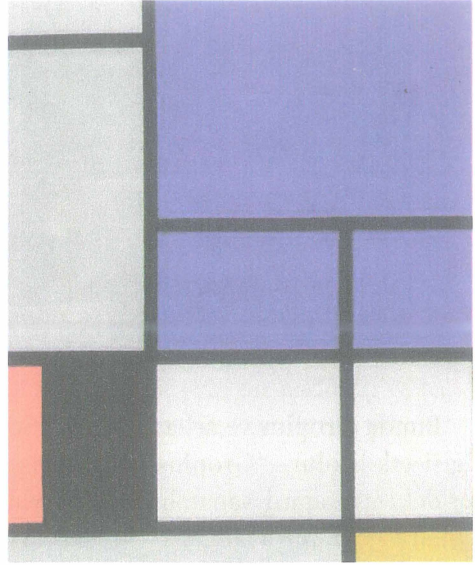
Breuer Evi II,
Marcel Breuer
1947
Connecticut, ABD

Bunda Gropius ve arkadaşlarının Sovyet avangardlarıyla ilgisi etkili olur. "Gropius ve çalışma arkadaşları, Sovyetler'deki avangard sanat hareketini yakından izlemişlerdir. Onlara göre bu avangard hareketi Avrupa'da pratikte bu toplumsal değişime katkı sağlamışlardır."[9] Gropius ve çalışma arkadaşları Sovyetlere yalnız avangardizm bakımından değil, aynı zamanda sosyo-politik bakımdan da ilgi duymuşlardır. "Program ve pragmatik bakımdan Bauhaus tasarım teorilerinin arka planında, sosyal-demokrat diyebileceğimiz toplumsal bir ideoloji yer almaktadır."[10]

Bu söylediklerimiz, Bauhaus'un kurulduğu 1919 yılı ile 1925 yılları için daha çok geçerlidir. Bu dönemde Avrupa avangardizminin etkisiyle, daha çok gündelik kullanım eşyasının geometrileştirilmesi görülür. Örneğin "Bir çay bardağından kurgusal bir şekil meydana getirilir. Birbirine yakın olan bu tasarılar, yaşamı doğru olarak biçimlendirmeye giden yolu kapatır. Küp, bir koz olarak kullanılır, yanları sarı, kırmızı, mavi, beyaz, gri ve siyaha boyanır. Bu Bauhaus küpü çocuğa oyuncak olarak, ama Bauhaus züppesine oyun oynaması için verilir."[11]

Yaşama aykırı ve insanların beklentilerine yanıt vermeyen bu gibi tasarım ve ürünler halk tarafından tutulmaz. Ancak

[9] Argan, *age.*, s. 186.
[10] Argan, *age.*, s. 186.
[11] Lobach, *age.*, s. 82.



Kompozisyon: Geniş Mavi Düzlem, Kırmızı, Siyah, Sarı ve Gri
Piet Mondrian
1921

sosyal demokrat eğilimleri nedeniyle nasyonel sosyalistler tarafından kapatıldığı 1933 yılına kadar olan ikinci dönem, bugün, onu Bauhaus olarak tanıdığımız kimliği kazandığı dönemdir. Bu kimliği belirleyen de endüstri ile kurduğu ilgidir. "Bu ikinci Bauhaus dönemini karakteristik olarak belirleyen, Bauhaus'un bilimsel bilgiyi biçim çalışmalarında ağırlıkla kullanmasıdır. İlk döneminde (1919-1925) büyük ölçüde el becerisine dayanan bireysel ürünleri üreten Bauhaus, bu ikinci dönemde endüstri girişimleri ve ilgisi sonucu, endüstri üretimi tarzında ürünler verir."[12]

Bu endüstriyel seri ürünleriyle de büyük yığınlara ulaşmak ister. Diğer yandan, endüstriye insanı, tasarımcı olarak sanatçıyı sokarak, insan ve makine arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmak ister. İnsan ve makine arasındaki bu uzlaşmayı da endüstri ürünlerine insan tinini sokmada, onlara tinsel-estetik biçimler vermede, endüstri ürünlerini bu yolla estetikleştirmede, başka bir deyişle, faydalı ve güzel değerlerini bütünleştirmede bulur. Bu misyonu da en-

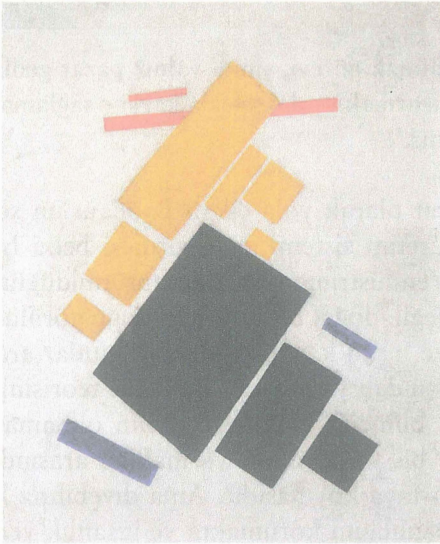
[12] Lobach, *age.*, s. 82.

düstriyel tasarım üstlenir. Çünkü: "Biz makineyi üretiyoruz. Makine, bizi insansal olmayan bir gerçeklik içine zorluyor ve dünya ile ilgimizi acı veren bir ilgiye dönüştürüyor. Endüstri tasarımı, sorunu çözecek gibi görünüyor. O, güzelliği ve faydalıyı kendi içinde eriterek."[13]

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Bauhaus'un düşünsel yaşamında bir ikinci radikal değişim meydana gelir. "Bu ikinci dönüm noktası, kapitalist ekonominin ve üretimin devasa yayılması ve yeni endüstri ürünlerinin üretilmesinde yeni teknolojilerin katkısıdır."[14]

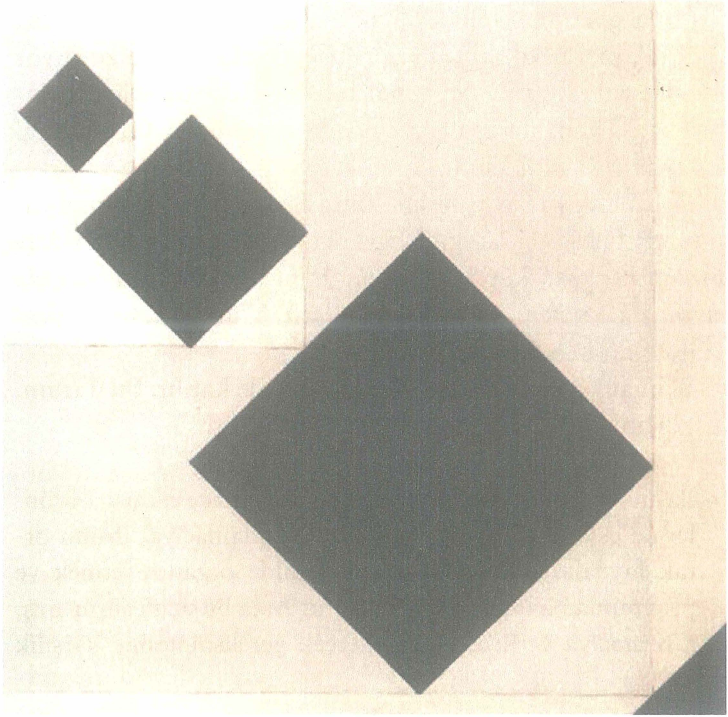
Bauhaus da bu katkılara büyük ölçüde katılır. Bu durum, yaşadığımız günlerde de aynen sürmektedir.

Başından beri Bauhaus programında amaç, endüstri ürünlerine estetiğin yolunu açmak ve planlamacıya, ürünü ortak faydalarla uyumlu olacak şekilde organize etmek ve programlama olanağı sağlamaktır. Ama bu uzun sürmemiş, tasarımcıya verilen, halkın gerçek gereksinmesine karşılık



Suprematist Kompozisyon: Uçak Uçuyor
Kasimir Maleviç
1915

[13] Eco, *age.*, s. 245.
[14] Argan, *age.*, s. 186.



Suprematist Kompozisyon: Uçak Uçuyor
Kasimir Maleviç
1915

olan tasarımlar yaratmak görevi, şimdi yalnız pazar genişletmek ve tüketimi artırmak ve daha fazla kazanç sağlamak amacına dönüşmüştür.[15]

Bu, sosyal demokrat olarak yola çıkan Bauhaus'un sonunda kapitalist bir üretim sistemi içine girmesi belki bir çelişkidir. Ama çağdaş endüstrinin boyutları düşünüldüğünde, bunun bir çelişki değil, doğal bir durum olduğu görülür. Endüstri, makine ve insan karşıtlığından ve bunlar arasında bir çözüm arayışından yola çıkan Bauhaus teorisinin en temel ilkesi, insan bilincini makineye teslim olmaması yönünde uyarması ve bu yolda insan ve makine arasında ilk uzlaşım modelini ortaya koymasıdır. Ama diyebiliriz ki sorun bugün için de canlılığını korumakta ve insanlık yeni çözüm modelleri aramaktadır.

[15] Argan, *age.*, s. 186.

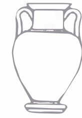
İkinci Bölüm
Endüstri Tasarımı

1

GİRİŞ

İnsan, diğer canlılarla karşılaştırıldığında, sahip olduğu biyolojik donanım bakımından bir yoksunluklar varlığıdır. İnsan öncelikle yaşamda kalabilmek için bir güvenlik gereksinimi içindedir. Bu gereksinimin itilimiyle, hazır olarak bulduğu ve içinde yaşadığı doğayı aklıyla değiştirme zorunluluğu duyar. Bu gereksinim ve zorunluluk onu doğaya alternatif bir varlık arayışına sevk eder. İnsan bu varlığı tasarım dünyasında bulur. Bireysel el becerisiyle yaptığı bıçak, balta, ok gibi savunma gereçleri insanın ilk tasarım modelleridir. Bunları, yine el becerisiyle yaptığı kaşık, su kabı, kap kacak gibi gereçler izler. Bütün bunlar, insanın doğaya alternatif olarak ortaya koyduğu en basit tasarım modelleridir.

Ancak toplumların bilgi toplumu olma yolunda ilerlemesiyle bireysel gereksinimler yığınların gereksinimlerine dönüşür; bu da yine doğaya alternatif varlıklar olan endüstri tasarımı modellerini beraberinde getirir. El becerisine dayalı savunma silahları, gündelik kullanım eşyası ve her türlü araç-gereç, bundan böyle yığınların gereksinimlerini karşılamak için seri


Amphora


Krater


Lekythos


Alabastron


Aryballos


Lutrophoros


Kantharos


Skyphos

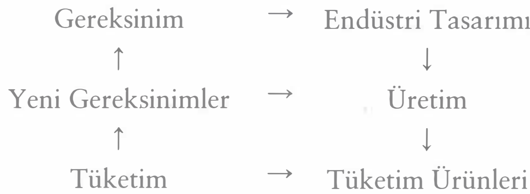

Kylix


Stamnos

Antik Yunan çömlekçilik sanatından kullanım alanlarına göre sınıflandırılmış farklı tipte örnekler.

şekilde üretilir. Böylelikle, insan yaşamı için bilim kadar gerekli olan *endüstri tasarımı* doğar: "Endüstri tasarımı, genel olarak, endüstri tarafından üretilen kullanım ürünlerinin, kullanıcının ya da kullanıcı gruplarının fiziksel ve psişik gereksinimlerine uyarlanması olarak anlaşılabilir."[1]

Bu kullanım eşyası ne bireysel el becerisiyle ne de tekil bireylerin gereksinimi için üretilir; aksine, endüstri araçlarıyla ve yığınların tüketmesi için üretilir. Burada üretimin bir karşı-olum etkinliği ortaya çıkar: *tüketim*. Yığınsal üretim hareketini, gereksinimlerin taşıyıcısı olan yığınsal tüketim hareketini, gereksinimlerin taşıyıcısı olan yığınsal tüketim hareketi karşılar ve üretim tüketime dönüşür, tüketim de yeni bir üretim hareketine. Bu bir çember hareketini gösterir: Birey ya da yığın gereksinimleri endüstri tasarımını doğurur. Endüstri tasarımı ise endüstri ürünleriyle yığınlara tüketim olarak geri döner. Tüketim yeni gereksinimlere endüstri tasarımına endüstri tasarımı da yeni ürünlerle tüketime döner. Tüm bu endüstri hareketi, üretim ve tüketim evreleriyle devingen bir 'çember hareketi' oluşturur. Öte yandan, bu çember hareketi içinde yeni bir kültür varlığı meydana gelir. Yığınsal üretim ve tüketime dayanan bu kültür varlığına Theodor Adorno *kültür endüstrisi* adını verir.



Şekil-2:
Gereksinim-Endüstri Tasarımı

[1] Bernd Lobach, *Industrial Design: Grundlagen D. Industrieproduktgestaltung*, Thiemig, Münih 1976, s. 19.

Bu tabloda farklı bilimlerin pay aldıklarını görürüz. Birey ya da yığın gereksinimleri psikolojinin çalışma alanına girer. Tasarım ve endüstri tasarımı, felsefenin ya da estetik felsefesinin, üretim ve tüketim kavramları da ekonominin konusudur. Görüldüğü gibi, endüstri tasarımı çok yönlü ve çok katmanlı bir olgular yumağıdır. Ancak hemen belirtmemiz gerekir ki bu heterojen varlık alanı çoğu kez bir ekonomik olaylar bütünü olarak görülmüş ve özellikle de felsefe ve estetik felsefesi katmanı göz ardı edilmiştir. Kimi zaman endüstri ürünlerinde karşılaştığımız çirkinlikler, 'endüstri toplumunun, üretimde insanların estetik gereksinimlerini ürünlerin üstünlük niteliği olarak görmemesinden ve tüketim ürünlerinin artırılması isteğini her şeyin üzerinde tutmasından'[2] kaynaklanmaktadır. Oysa insanın estetik gereksinimi tüketim için en az diğer gereksinimler kadar önemlidir. Nitekim endüstri de bunu zaman içinde anlamış ve insanın estetik gereksinimini gereksinimler yelpazesinde ilk sıraya koymuştur.

Tüketim, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, dünya üzerindeki toplumların genelinde meydana gelen köklü bir değişimin sonucu olarak patlak verir.



Thonet sandalye No: 14
Tasarımcı ve Üretici:
Michael Thonet
1859

Ahşap bükme tekniğiyle üretilen sandalye, sanayi devrimi ve modern mobilya tasarımının simgesi olarak kabul edilir.

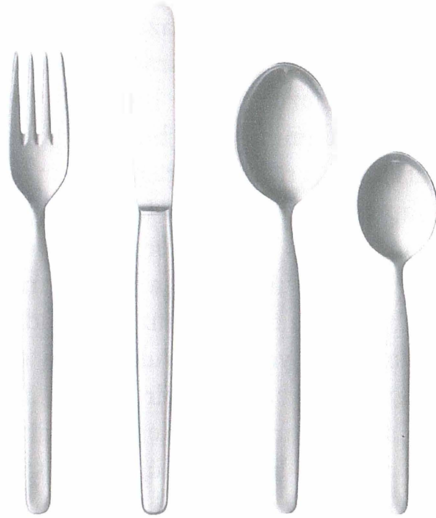
[2] Giulio Carlo Argan, *Kunst und Àesthetische Gestaltung in der Alltags Welt*, Avusturya Tasarım Enstitüsü, s. 192.

Öyle ki tüketici bireyler sosyal bir sınıf hâline gelir ve örgütlenirler. Bu tüketim etkinliği, yine sosyal bir olgu olan alışverişi beraberinde getirir. Alışveriş hareketi büyük mağazaları ve kapitalist zenginliği yaratır. Bu zenginliği yönlendiren uluslararası büyük firmalardır. Bu firmalar, tüketici yığınlarını kendilerine çekmek ve alışverişi bir fanatizme dönüştürmek amacıyla aralarında kıyasıya rekabet eder; bunu da teknoloji ve sanatı kullanarak yapar. Böylelikle reklam, toplumda çok güçlü bir kurum hâline gelir. Amaç yığınsal tüketimdir. Bu da ancak yığınsal bir üretimle mümkün olabilir.

2
Felsefi Bir Yaklaşımla Endüstri Ürünü

Böyle farklı katmanlardan oluşan tasarım ve endüstri tasarımının doğduğu kaynak, insandır, insanın düşünce varlığıdır, *ide*'dir, *konsept*'tir. Tasarım, bu ide'nin, konsept'in bir nesnede somutlaşmasıdır. Bu anlamda tasarım, tinsellik kazanmış nesne demektir. Bir nesnenin tinselleşmesi, onun düşünsel bir biçim kazanması ya da böyle bir biçim içinde ifade bulmasıdır. Böyle biçim kazanmış bir nesne bir tasarım varlığı olarak gündelik kullandığımız bir eşya, örneğin bir masa, bir iskemle, bir bardak, bir sürahi, bir giysi, bir kravat vb. endüstri ürünü ya da bir resim, bir heykel, bir mimari yapı ve bir müzikal kompozisyon gibi bir sanat yapıtı olabilir. Tinsel biçim kazanmış, tasarım varlığı dediğimiz bu empirik nesneler arasında, örneğin bir tabak ile bir heykel, bir buzdolabı ile bir giysi arasında bir tasarım varlığı olma bakımından hiçbir fark yoktur. Fark, onların değer varlığında ortaya çıkar. Bu değer varlığı, onların ontolojik yapısında temellenir. Her tasarım, bu ister gündelik bir kullanım eşyası olsun isterse bir endüstri ürünü ya da bir sanat yapıtı olsun, varlıkça bir ikilemi gösterir. Tüm bu nesneler, bir yanda duyularımızla kavradığımız bir real varlık alanıdır, diğer yanda duyularımızla değil de özel çeşitten bir algıyla kavradığımız bir varlık alanı, bir tinsel varlık alanı, bir anlam varlığıdır. Her tasarım varlığı, bu iki karşıt varlık alanının bir bütünlüğünü gösterir. Bu bütünlük, tinsel varlığın, duygu ve düşünce varlığının duyularımızla kavradığımız bir real, maddi varlıkta görünüşe ulaşır. Böyle bir görünüşe ulaşmada, real nesne, realiteyi aşan bir nitelik,

yani biçim kazanmış olur. Hayal gücünün katılımıyla bu biçim vermeye *yaratmak* denir. Hayal gücü, yaratma erkiyle bir nesneyi, *burada ve şimdi* var olma kategorisinin dışına çıkarır ve onu insansal-tinsellik kategorisi içine yerleştirir. Bu anlamda yaratma, insanın hayal gücüyle nesnelere tinsel bir anlam vermesi demektir. Bu nedenle, en basitinden en üstününe kadar her tasarım, bir yaratma etkinliğinin ürünüdür. Bu, elimde tuttuğum kalem için geçerli olduğu gibi, duvarda asılı duran tablo için de geçerlidir. Bu anlamda, her tasarım ürünü özce bir estetik objedir. Su içtiğimiz bardağın, kullandığımız çatalın, bindiğimiz otomobilin hoşumuza gitmesi, onların bir estetik obje olmalarından, yaratıcı hayal gücünün onların real varlığına, metaline ya da odununa biçim vermesinden ileri gelir. Böyle bir biçim verme ve ondan duyulan hoşlanma, bir estetik olaydır. O hâlde her tasarım, ilkin ontolojik temelde bir estetik olguyu ifade eder ve her tasarım varlığı da temelde bir estetik obje demektir.



Çatal-Bıçak Takımı
Tasarımcı:
Carl Pott
Üretici:
Pott GmbH
1952

20. yüzyıl endüstri tasarımının klasik örneklerinden biri.

Ancak temelde bu estetik obje olma, pratikte bazı farklılıkların doğmasını da engelleyemez. Şöyle ki bir tasarım varlığı pratikte karşımıza bir gündelik eşya, bir endüstri ürünü ve bir sanat yapıtı olarak çıkar. Örneğin bir masa, bir lamba, bir buzdolabı, bir resim gibi. Ayrı ayrı bunların her biri hoşumuza gidebilir, ama masa ayrı bir şeydir, buzdolabı ayrı bir şeydir ve resim de ayrı bir şeydir. Bu ayrı olma, onların değer yapısında temellenir. Örneğin satın almak için yaklaştığım bir masa hoşuma gidebilir, ama hoşuma gittiği için onu yalnız estetik olmasıyla değil, aynı zamanda işlevselliği nedeniyle satın alırım. Tüm endüstri ürünlerine, bir buzdolabına, bir çaydanlığa böyle estetik-pragmatik bir tavırla yaklaşırız. İlk örneklerde, egemen olan değer işlevsellik değeridir; resim örneğinde ise estetik bir değerdir. Özce, tüm bu tasarım objeleri birer estetik objedir, ama değerlerin ağırlığı bakımından onlar arasında kategori farklılıkları ortaya çıkar. Endüstri ürünlerinde ağırlığı olan değer, işlevselliktir; sanat yapıtlarında ise estetik olma, güzelliktir. Kullanım eşyası elbette işlevsel, onun yanı sıra estetik olmalıdır. Örneğin bir otomobil ilkin randımanlı, ekonomik olmalıdır, bunun yanı sıra çizgileriyle, rengiyle de estetik olmalıdır. Bir endüstri ürününün, bir gündelik kullanım eşyasının işlevsel olması, onların pratik gereksinmeleri karşılamasıyla orantılıdır. Bu gereksinmeler, ilkin yaşamımızın gerekli kıldığı gereksinmelerdir. Bunlar da her şeyden önce, bedensel-organik gereksinmeler anlamına gelir. Eğer bir tasarım varlığı (bir endüstri ürünü) bu gereksinmeleri karşılıyorsa, o işlevsel bir değere sahip olur, ama o aynı zamanda bir estetik değere de sahip olabilir. 'O hâlde işlevsellik temelinde, onları birbirine bağlayan bir iç mantık vardır.'[1] Buna göre, yüzyıllar boyu ayrı tutulmuş işlevsel ve estetik değerler, şimdi endüstri tasarımıyla tekrar birleşmiş oluyor.

[1] Lobach, *age.*, s. 61.

Bir ürünün, ona gereksinme duyan tarafından kullanılması, o ürünün tüketilmesi demek olur. Buna göre, bir endüstri ürününü üretmeyi, üretmekle tüketmek arasındaki ilgi belirler. Böyle organik bir ilginin olmadığı yerde, işlevsel değer var olamayacağı gibi, böyle sağlam bir ilginin olduğu yerde de işlevsel değer güç kazanır. Bu durumda üretim çoğalırken tüketim de çoğalır. Başka türlü söylersek, işlevsellik değeri, üretim ve tüketim arasındaki denkleşme anlamına gelir. Böyle bir denkleşmenin var olduğu toplumlar, günümüzde refah toplumları adını alır. Buna göre, gündelik kullanım eşyası ve endüstri ürünlerinde bulduğumuz işlevsellik ve estetik değerleri, birbirilerini dışarıda bırakan değerler değil, tersine, birbirini tamamlayan değerlerdir. Şimdi, bir endüstri ürününün işlevsellik değerinden sonra, onun estetik değerinin ne olduğunu sorabiliriz.

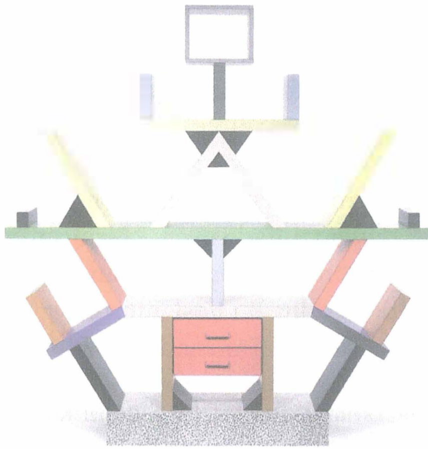
3

Endüstri Ürününde Estetik Değer

Bir endüstri ürünü, her şeyden önce bir görsel algının objesidir. Örneğin bir iskemle, lamba ve otomobil, görme duyusuyla kavradığımız bir nesnedir ve böyle bir nesne olarak *burada ve şimdi* vardır. Bu, onun belli bir mekân içindeki belli bir hacim-kütle ilgisini, belli bir biçim içindeki yapısal varlığını ortaya koyar.

> Her endüstri ürünü, duyusal olarak algılanabilir bir görünüşü ifade eder. Bu görünüş, form, renk ve yüzeysellik gibi biçim elementleriyle belirlenir. Her endüstri ürününün, buna göre, estetik bir işlevselliği bulunur.[1]

Bu estetik işlevsellik, ürünün hoşa gitmesi olayıdır. Hoşa



Cariton Cabinet
Tasarımcı:
Ettore Sottsass
Üretici:
Memphis
1981

[1] Lobach, *age.*, s. 65.

gitmek ise duyarlıkla ilgilidir. Estetik sözcüğü (*aisthesis*, Grekçe duyulur algı demektir ve *estetik* sözcüğü duyarlık teorisi anlamına gelir. Bkz. *Estetik*, İ. Tunalı) duyusallığı içermektedir. Ancak burada kendiliğinden bir soru doğmaktadır: Endüstri ürünüyle duyusallığı içine giren kimdir? Bu soruya, endüstri ürününü kullanan, kullanıcı süje diye yanıt verilebilir. Endüstri ürünüyle onu kullanan arasında meydana gelen bu duyusal ilgi açısından bakınca:

> Estetik işlevsellik, bir ürünle onu bir algı etkinliğiyle kavrayan bir kullanıcı arasındaki bir ilgidir. Estetik işlevsellik, ürünün kullanımında meydana gelen duyulur algıya dayalı bir psikolojik olaydır.[2]

Endüstri ürünüyle kullanıcı arasında meydana gelen bu duyusal-psikolojik ilgi, ürünü bir ürün olarak belirleyen en temel etkenlerden biridir. Bu ilgi de estetik temelde meydana gelir. "Endüstri ürünlerinin tasarımı, ürünlerin estetik bir işlevsellikle donanımını ifade eder. Bu, ürünün kullanıcı tarafından çok aşamalı bir duyusal algı süreci içinde duyusal kullanımı bakımından böyledir."[3] Ancak burada endüstri ürünlerinin estetik bir donanıma sahip olmaları, onların duyusallığına, algısallığına dayanır derken, bu ürünle kullanıcı arasındaki ilginin yalnız duyusal değil, aynı zamanda duyu algı aşan bir fenomen olduğunu da belirtmek gerekir. Örneğin çay içtiğim bardak, elbette görsel ve dokunarak algıladığım bir üründür, ama o aynı zamanda hoşuma giden bir üründür de. Ondan hoşlanmam, yine duyusallığa bağlı, ama onun üzerinde bir estetik duyguyu ifade eder. "Bir ürünün, estetik işlevselliğinin belirleyici niteliği, onun kullanıcıda bir estetik duygu meydana getirmesidir. Bu hoşlanma duygusu, kullanma olayında kullanıcı ile ürün arasındaki özdeşliğin

2 Bkz. İsmail Tunalı, *Estetik*, Cem Yayınları, İstanbul 1979; Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.

3 Lobach, *age.*, s. 57.

ön koşuludur."[4] Çünkü bir ürünü kullanan, onu 'hoşlanarak' kullanmak ister. Böyle bir estetik hoşlanmanın meydana geldiği yerde, ürün ile onu kullanan arasında bir duygu beraberliği doğmuş olur. Ürünün hoşa gitmesi, yani onun estetik işlevselliği, kullananı daha ilk anda etkileyen bir etken olur.

Ancak bu estetik işlevsellik, elbette endüstri ürününü endüstri ürünü yapan biricik bir etken değildir. Çünkü: "Bir endüstri ürününde estetik işlevsellik çok ağır basarsa, o zaman bir kullanım eşyası olan endüstri ürünü bir kullanım eşyası olmaktan çıkar ve bir sanat yapıtı olur."[5]



Juicy Salif
Tasarımcı:
Philippe Starck
Üretici:
Alessi
1990

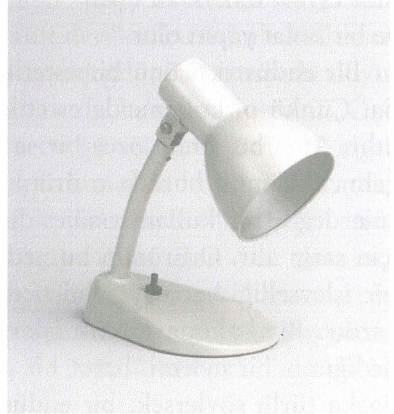
Bir endüstri ürünü bir estetik obje olabilir ve olmalıdır da. Çünkü o, kullanıcıda estetik bir hoşlanma uyandırmalıdır. Ama bu, onun özce bir sanat yapıtı olduğu anlamına gelmez. Çünkü burada o ürünle ilgi içine giren bir estetik süje değil, bir kullanıcı süjesidir. Bu süje, onu kullanmak için satın alır. O ürünün bu nedenle kullanılmak gibi etkin bir işlevselliği ve olayın bu nedenle bir ekonomik boyutu vardır. Bir bakıma estetik işlevsellik, burada 'satın alma' dediğimiz bir eylemi, hatta bir görevi de üstlenmiş oluyor. Başka türlü söylersek, bir endüstri ürününün estetik işlev-

[4] Lobach, *age.*, s. 59.
[5] Lobach, *age.*, s. 62.

selliği, o ürün için bir amaç değil, ama ürünün satılmasını özendiren bir aracı-amaç olarak anlaşılmalıdır.

> Bu, endüstri ürününün tasarımındaki 'diyalektik'i ifade eder. Bir yandan estetik işlevsellikle donanımlı ürünün kullanım olayında insanın algılama koşullarına uyması, diğer yandan aynı zamanda ürünün satışını artırmak amacıyla dikkati ürüne yöneltmek ve satışını çekici hâle getirmek.[6]

Bir endüstri ürününün ürün değeri de bu diyalektiğin sentez aşamasında ortaya çıkar. Bu nedenle, satış için üretilmiş bir ürünün estetik işlevselliği, bir özendirme görevi olarak anlaşılmalıdır. "Estetik işlevsellik, daha çok satış eyleminde en fazla alıcıyı etkiler ve alıcı, ürünü alıp eve gittiğinde ürünün pratik işlevselliğini kavramış olur."[7] Estetikçe çekici, ama pratik işlevsellikten yoksun bir ürün, ürün değeri olmayan bir nesne durumundadır. Örneğin görünüşü hoşa giden bir lamba, aydınlatma görevini yerine getiremiyorsa, bir endüstri ürünü olmayıp aldatıcı bir estetik görünüşten ibaret olur. Çünkü: "Estetik işlevsellik, doğrudan algılanabilir, çoğu da ürünün satışını olanaklı kılan bir etkendir. Ürünün



Kandem Masa Lambası
Tasarımcı:
Marianne Brandt,
Üretici:
Korting und Mathieson
1927
Leipzig, Almanya

Bauhaus Okulu Metal Bölümü'nün gerçekleştirdiği bir endüstri tasarımı örneği.

[6] Lobach, *age.*, s. 65.
[7] Lobach, *age.*, s. 61.

böyle bir bilinçle yapılmış tasarımı, alıcının dikkatini harekete getirir ve üreticinin ürününün satış şansını artırır."[8]

Ne var ki bir ürünün estetik işlevselliği de kendi içinde bazı katmanlardan oluşur. Bir endüstri ürününün estetik olması, estetik kategorileri ile hoş, zarif, güzel olmasıyla alıcıyı etkilerken, bu katmanlar işin içine girer. Bu katmanlar, bizim tinsel, bazılarının da sembolik dediği öğelerdir. Örneğin: "Bir obje, eğer insan tini bu objenin algılanmasında daha önceki yaşantı ve duygu elementlerini birbirine bağlamak için harekete geçiyorsa, sembolik bir işlevselliğe sahip olur."[9]

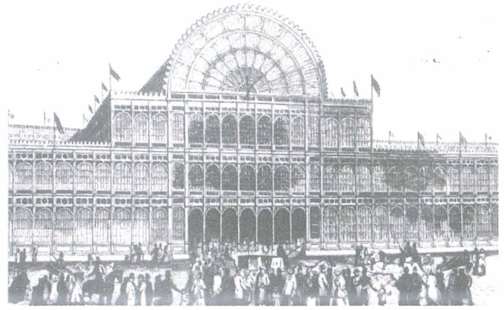
Buna göre, bir endüstri ürünü, alıcının yalnız görsel algılamasına değil, aynı zamanda tinsel varlığına da hitap eder. Bu nedenle, bir endüstri ürünü, yalnız bir görsel obje değil, aynı zamanda bir tinsel varlıktır da.

> Ürünün sembolik (bize göre tinsel) işlevselliği, kullanıcının ruhi, tinsel ve sosyal görüş açılarıyla belirlenir. Bu sembol (simge), bir şey için var olan bir işarettir. Örneğin bayrak simgesiyle ifade edilen devlet dediğimiz gerçeklik, insan ruhunda bir simge olarak bulunur. Ama eğer insan, bayrağın bir devlet için var olduğu geçmiş deneyimlere sahipse.[10]

Tinsel olma ya da simge olma, burada ve şimdi aktüel olarak kavradığım bir nesnenin, şimdiliğini geçmiş yaşantılarla bütünleştirir ve buradan da bir ürünün estetik işlevselliği ortaya çıkar. "Ürünlerin simgesel işlevselliği, insana algıladığı şeye tinsel etkinliği bağlama olanağı sağlar. Simgesel işlevselliğin temeli, ürünlerin estetik işlevselliğidir."[11]

Buna göre, estetik işlevsellik, iki yan işlevselliğe dayalı bir bütünlüktür. Bunlardan biri, pratik işlevselliktir, öteki de simgesel-tinsel işlevselliktir. Ancak bazı ürünlerde bunlardan biri, bazı ürünlerde de öteki ağır basabilir.

[8] Lobach, *age.*, s. 61.
[9] Lobach, *age.*, s. 62.
[10] Lobach, *age.*, s. 62.
[11] Lobach, *age.*, s. 62.



Crystal Palace
Joseph Paxton
1851
Londra, İngiltere

Dökme demir ve camdan yapılmış bina, endüstri tasarımının en yeni ürünlerinin sergilendiği 1851 Büyük Dünya Fuarı'na ev sahipliği yapmıştır.

Bir kullanım ürününde 'pratik işlevsellik' ağır basıyorsa, o zaman 'pratik işlevsel' bir tasarım ilkesinden söz açarız ya da pratik-işlevsel bir estetikten; eğer simgesel-işlevsellik ağır basıyorsa, simgesel-işlevsel bir estetikten. Kullanım ürünlerinde bunların her ikisi de birer tasarım ilkesidir.[12]

Burada pratik işlevsellik ve simgesel-tinsel işlevsellik gibi iki karşıt işlevselliğin bütünlüğü içinde meydana gelen bir endüstri ürünü, aynı zamanda iki uzmanlık alanını da beraberinde getirir. Bunlardan biri, *konstrüktör*ün çalışma alanı, öteki de *tasarımcı*nın çalışma alanıdır. Konstrüktör ve tasarımcının yalnız alanları değil, çalışma disiplinleri de birbirinden farklıdır. "Eğer konstrüktör, bir endüstri ürününün pratik işlevini belirliyorsa, o buradan bilinçli ya da bilinçsiz, bununla ürünün estetik işlevini de belirlemiş olduğunu söyleyemez."[13] Çünkü konstrüktörün çalışma alanıyla tasarımcının çalışma alanı birbirinden çok farklıdır. "Konstrüktör, ürünün pratik yanını bilir, endüstri tasarımcısı ise estetik ve simgesel yanını."[14] Şimdi bu iki kavram ne ifade etmektedir? 19. yüzyılda büyük endüstrinin kuruluşu, yeni uygarlık değerlerini beraberinde getirir. Bu değerler, yeni

[12] Lobach, *age.*, s. 62.
[13] Lobach, *Age.*, s. 65.
[14] Lobach, *age.*, s. 52.

kent anlayışların da mimari yapılarda, kentler arası ulaşım yollarında, köprülerde, deniz araçlarında, ev eşyasında ve insanların giyim kuşamlarında, giysilerinde somutlaşır. Bu değerlerle beraber, düşünsel alanda bir kavram kargaşası da başlamış olur. İşte, *konstrüktör* kavramı, bu kargaşada bir çözüm olarak doğar.

> Konstrüksiyon sözcüğü, 19. yüzyılda inşaat mühendislerinin eylemleri için kullanılmaya başlandı. Crystal Palace'ı, Eifel Kulesi'ni, Forth Köprüsü'nü yapan mühendislere mimar unvanının verilemeyeceği hissedildi. Mühendislik, çok belirsiz ve genel bir kavramdı, hatta inşaat mühendisliği bile yeter derecede belirli değildi. Böylece, yapı mühendisi (*constructive engineer*) ya da sadece konstrüktör (*constructor*) sözcükleri kullanılmaya başlandı ve hatta Forth Köprüsü'nden konstrüktif sanat olarak bahsedildi.[15]

Hatta daha ileri gidip şöyle diyenler de oldu: "Makine çağında sanat yapıtı bir konstrüksiyondur, Parthenon gibi yapılmıştır."[16] Le Corbusier de aynı ayrımı daha ileri götürüp sanki kesinleştirmek ister gibi şöyle diyecektir:



Forth Köprüsü
John Fowler- Benjamin Baker
1890
Edinburgh, İskoçya

[15] Lobach, *age.*, s. 53.
[16] Herbert Read, *Sanat ve Endüstri: Endüstriyel Tasarımın İlkeleri*, çev. Nigan Bayazıt, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul 1973, s. 144.

Mühendislik, analiz ve hesaptır, konstrüksiyon ise sentez ve yaratıcılıktır. Mühendis, cetveline güvenir, sonuç doğru çıksın bununla yetinir. Le Corbusier'nin kendisi gibi bir konstrüktör ise düzen peşindedir, düzen de harmonidir, güzelliktir.[17]



Eiffel Kulesi
Gustave Eiffel
1889
Paris, Fransa

[17] Read, *age.*, s. 161.

Ancak Bauhaus'tan sonra ortaya çıkan endüstri tasarım teorilerinde mühendis, mimar ve konstrüktör kavramlarına yeni bir kavram daha eklenir. Bu, tasarımcı kavramıdır. Çünkü bir endüstri ürünü, örneğin bir buzdolabı, bir mimar, bir mühendis işi değil, bir konstrüktör ve bir tasarımcı işidir. Konstrüktör, endüstri ürünlerinde, bir bakıma, mühendisin görevini üstlenir, tasarımcı ise bir sanatçının görevini. Konstrüktörün ortaya koyduğu teknik düzeni, tasarımcı bir estetik objeye dönüştürür. Ancak burada bir noktaya işaret etmek gerekir. Bir endüstri ürünü, kesintisiz üretimin ürünüdür. Buna göre, bu üretimin uyguladığı bir zihinsel model, bir zihinsel formül vardır. Endüstri ürününün sanatsal-estetik niteliği, bu zihinsel modelde saklıdır ve onun tarafından apriori olarak belirlenir.

Görüldüğü gibi, endüstri tasarımıyla teknolojide yeni bir sanatçı tipi doğmuş oluyor. Bu sanatçı tipi, ressam, mimar ya da heykeltıraş değildir, bu sanatçı tipi tasarımcıdır. Endüstri ürününün üretiminde böyle bir işbirliğinin doğduğu mekân, fabrikadır. Bir bakıma fabrika, şimdi, bu çağdaş konseptlere göre eğitim yapan bir eğitim kurumu görünümü alır.

> Fakat aslında, fabrikanın bir tasarım okulu hâline gelmesi gerekir ya da tasarım okulunun gerçek anlamda bir fabrika olması gerekir. Sanatçıya fabrikada işlere burnunu sokan biri olarak bakılması fikri tamamen silinmelidir. Ondan ancak şu istenebilir: Özgün çalışma, şimdiye kadarki ürünlerden farklı ürünler ortaya koyma ve endüstri pazarında üreticilerin tabi olduğu yeniyi zorunlu olarak temellendirme.[18]

Tasarımcı, yani sanatçı, üretimin gerçek yönlendiricisi ve aynı zamanda sorumlusu olmalıdır. Bu durumda, tasarımcı dediğimiz sanatçı, yeni bir misyonla ortaya çıkar. Bu, sanat, resim sanatı alanında yeni bir değerlendirmeye yol açar. Bu değerlendirmede tasarımcı, kimilerine göre, örneğin Her-

[18] Read, *age.*, s. 147.

bert Read'e göre ağır basar. "Hümanistik (manzara ressamı, portre çizenler, savaş anıtları yapanlar) dışında, istediğimiz tek gerçek sanatçı, tasarlama yeteneği olan işçiden başka biri değildir."[19] Bu anlayış yörüngesinde tasarımcı, bu yeni tip sanatçı, üretimin gerçek yönlendiricisi ve aynı zamanda sorumlusu olmaktadır.

> Fabrikanın ürettiği malzemeleri sanatçı tasarlamalıdır. Bütün tasarlama meselelerinde tasarlayanın gücü mutlak olmalıdır, fonksiyonel verim sınırları içinde fabrika kendini sanatçıya uydurmalıdır, sanatçı fabrikaya değil.[20]

Bu anlayıştan hareket ederek, sanatın geleceğini endüstri tasarımında gören sanat teoricileri de vardır. Bunların başında Herbert Read gelir. Ona göre, geçmiş dönem sanatları, onun hümanistik adını verdiği sanatlar, tuval sanatı belki yine varlığını sürdürecek, ama gerçek sanat artık endüstri tasarımında var olacaktır.

> Sayısız usta nesillerinin sinir ve damarlarından akmış olan duyarlık, endüstri tasarımcılarımızın damar ve sinirlerinden yeniden akmaya başlamalıdır. Yabancılaşmamıza karşı tek ve esaslı çare budur, zamanımızın sanatlarında bir büyüklük duygusunun yeniden ortaya çıkması buna bağlıdır.[21]

Hatta Read daha ileri giderek, makine ürünlerine bir sanat yapıtı olarak bakılabileceğini öne sürer.

> Makine ürünlerini formel değerlerden anlayan birisi tasarladığı zaman, ürün, terimin daha derin anlamında da bir soyut sanat eseri olabilmekte ve olmaktadır. Makine, çağının mevcut birçok ürününe sanat eseri gözüyle bakmaksızın ve

[19] Read, *age.*, s. 196.
[20] Read, *age.*, s. 196.
[21] Read, *age.*, s. 59.

makine sanatının sonsuz imkânlarına engel olan şey, sanatla süsü birbirine karıştırmaktır.[22]

Read'in tuval sanatının yerini gelecekte endüstri tasarımının alacağı savı, bize göre, aşırı bir savdır. Ancak onların birbirleriyle bir koşutluk içinde var olacaklarını söylemek daha doğru olur sanırız. İnsan var olduğu sürece, bu 'hümanistik' sanatlar da var olacaktır. Bunun en güçlü kanıtı, teknolojinin bu kadar güçlü olduğu günümüzde bu sanatların değerlerini korumaları olgusudur.[23]

[22] Read, *age.*, s. 10.
[23] Read, *age.*, s. 56.

4
Endüstri Ürününde Biçim

Tasarımcının ortaya koyduğu endüstri ürünü bir sanat yapıtı değildir; sadece kullanıcı öznenin ondan hoşlandığı için satın aldığı bir estetik nesnesidir. Bir endüstri ürününü estetik yapan niteliklerin başında biçim gelir. Biçim, her şeyden önce, bir öznenin onu algılamasıyla ilgilidir:

> Biçim, insan algısının biçim olmayan karşısında tercih ettiği bir değerdir. Bu nedenle, endüstri ürünlerine (insanın algılama koşullarına uymak zorunluluğundan) bilinçli olarak biçim verilmesi anlaşılabilir bir durumdur.[1]

Endüstri ürününe biçim vermek, sanat yapıtında olduğu gibi ancak biçim öğeleriyle olur. Biçim öğeleri, şekil, madde



Egg Chair
Tasarımcı:
Arne Jacobsen
1958

[1] İ. Tunalı, *age.*, (1979) 1998, s. 207.

ve renktir. Bir endüstri ürünü, tasarımcının yaratma erkiyle biçim öğelerini bütünleştirmesi sonucunda somutluk kazanır ve kullanıcı özneyi özendiren bir algıda estetik niteliğe kavuşur. Bir endüstri ürününün biçimi bütün bu öğelerin özgün bir bütünlüğünü ifade eder. Burada önemli olan, estetik eğitimi olmayan bir kullanıcı öznenin de hoşlanabileceği bir biçim ortaya koyabilmektir. Zira bir endüstri ürünü nihayetinde satılmak için üretilir. Bunda da biçim öğelerinin nasıl bir bütünlük oluşturduğu belirleyici olur:

> Biçim öğeleri bir ürünün estetik mesajının taşıyıcısı olarak nitelendirilebilir. Kullanıcı öznenin bu ürünler karşısındaki tavrı, endüstri tasarımcısının seçtiği bu öğelerin karşılıklı ilişkisine bağlıdır.[2]

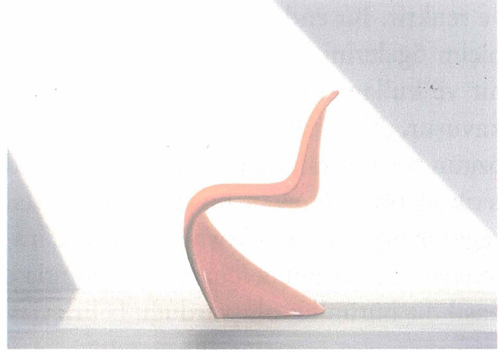
Bu da bir düzen ifade eder:

> Bir endüstri ürününün düzeni, biçim öğeleri ve onların düzen nitelikleriyle belirlenir. İnsan algısı için üstün bir düzen, az sayıdaki iletişim içeriğiyle algıya hazır olur. Böylelikle, biçim kolayca kavranır.[3]

Biçim öğelerinin uygun bir sentezinden meydana gelen düzen birtakım genel ilkelere dayanır:

> 1. Yatay ve dikey ilgiler çerçevesi, 2. Simetri, 3. Ritim. Biçim öğelerinin yatay-dikey ekseninde bir çerçeve meydana getirmeleri yatay-dikey ilkesini ifade eder. Bundan her sapma ise (diyagonal, serbest biçim vb.) bir ürünün karmaşıklığını artırır ve durağanlığını dinamizme ve orantısızlığa dönüştürür.[4]

[2] Lobach, *age.*, s. 167.
[3] Lobach, *age.*, s. 167.
[4] Lobach, *age.*, s. 167.



Panton Koltuğu
Tasarımcı:
Verner Panton
Üretici:
Vitra
1968

Bir diğer biçimsel düzen ilkesi ise orantı ve simetridir. *Orantı*, estetik tarihinin tanıdığı en eski kavramlardan biridir:

> Orantı (*proportion*) deyince, iki büyüklük ya da bir bütünün parçaları arasındaki hoşa giden ilgi anlaşılır. Bu duyusal olarak kavranan ve hoşa giden ilgi, belli sayı ilgileri olarak da ifade edilebilir.[5]

Görüldüğü gibi orantı, özü itibariyle estetik bir niteliğe sahiptir. Nitekim Pythagoras, Platon ve Aristoteles'ten beri güzellik tanımında bir ilke olarak kabul edilmiştir. Bunun en seçkin örneği 'altın kesit' (*sectio aurea*) formülüdür. Bir bütünü (a+b) küçük (a) ve büyük (b) olmak üzere iki parçaya bölelim. Burada en hoşa giden oran a/b=b/(a+b), matematiksel olarak ifade edersek, 3/5=5/(3+5) oranıdır.[6]

Simetride de bir orantı söz konusudur. Simetri, bir bütünün parçaları arasında meydana gelen bir düzen ilkesidir ve bir dikey eksenden bakıldığında, bir bütünün birbiriyle uyuşan iki yarıma bölünmesine dayanan bir düzeni ifade eder. Bu anlamda, bakışıklığı ve yeknesaklığı gösterir: "Yatay-dikey il-

[5] Tunalı, *age.*, 1979.
[6] Bkz. İ. Tunalı, *Grek Estetik'i*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1963; Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.

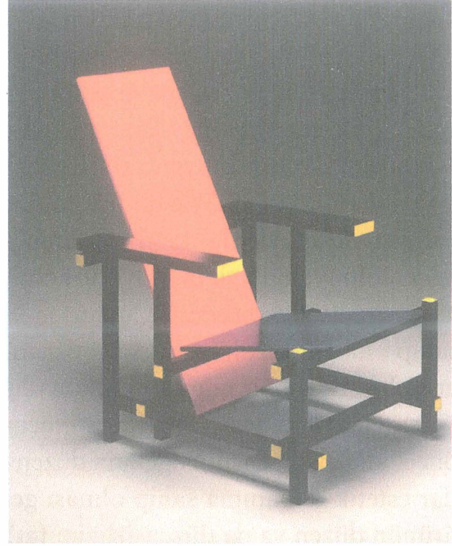
giler çerçevesine uygun olarak yatay ya da dikey simetri olur. Algılama bakımından yatay simetri tercih edilir."[7]

Bu düzen ilkelerine uyulmadığı zaman karmaşa meydana gelir. Bu karmaşayı meydana getiren etkenler, biçim öğelerinin düzen ilkelerine uygun olmayan bir öğe çokluğu ortaya koymalarıyla olur. Böyle bir öğe çokluğu, her şeyden önce, bir endüstri ürünüyle ilgi kuran insanın algılarının sarsılmasına neden olur ve dolaylı olarak o ürünün estetik bakımdan hoşa gitmesini engellemiş olur. Çünkü bir ürünün düzen ilkeleriyle sahip olduğu estetik nitelik alıcı öznenin o ürünü algılamasını amaçlar. Böyle bir amaca ulaşılamadığı yerde o ürün satılma şansını yitirir. Ancak böyle bir sonucun meydana gelmesi için öncelikle, alıcı öznenin öğelerin düzensizliğini kavrayacak kadar estetik donanıma sahip olması gerekir. Aksi hâlde özne, ürünün düzen ya da düzensizliğini fark edemez.

Bu genel biçim öğelerine, Theo van Doesburg'un plastik mimaride bulduğu öğeleri katabilir ve bunları bir endüstri ürününe uygulayabiliriz. Çünkü mimari yapı ile endüstri ürünü arasında ilkesel olarak büyük bir benzerlik vardır: Her ikisi de bir tasarım ürünüdür ve bir işlevsel-estetik varlıktır. Ayrıca her ikisinde de bir kütle-hacim ilgisi vardır. Bu açıdan bakıldığında, endüstri ürünü bir mikro mimari yapıt olarak görülebilir. Şimdi onların ortak öğelerini saptayalım:

1. Endüstri ürünü ve mimari yapı aynı yapısal öğelerden oluşur: işlevsellik, kütle, mekân, düzlem, ışık, renk ve malzeme. Bu konuda Gerrit Rietveld'in *Kırmızı-Mavi Koltuk*'unu örnek verebiliriz. De Stijl grubunun manifestosu niteliğindeki bu yapıt, hem işlevsellik hem de estetik bakımdan mimarinin tüm öğelerini varlığında simgeler. Bu koltuk, üçboyutlu bir mekân içinde bir kütle-hacim orantısının yanı sıra ışık, renk ve malzeme öğelerine dayanmaktadır. Koltuğun *Kırmızı-Mavi* adı bile yapıtta ışık ve renk öğelerinin

7 Max Bense, *Einführung in die Informationstheoretische Àesthetik, Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*, Rowohlt, Hamburg 1969, s. 9.



Kırmızı-Mavi Koltuk
Tasarımcı:
Gerrit Rietveld
1918

Koltuk, estetik işlevselliği öne çıkaran tasarımıyla De Stijl grubunun manifestosu olarak kabul edilmektedir.

etkinliğini göstermektedir. Kullanılan ahşap malzeme de biçimle örtüşmektedir.

2. Koltuk, oturak kısmının alçak olması bakımından ergonomiktir. Hafif malzeme kullanımı da bu ergonomik yapıyı destekleyerek oturumu rahatlatmaktadır.

3. Koltukta asimetrik bir uygulamaya gidilmiştir. Tasarımcı, simetrinin monotonluğundan kurtulmak için, parçaların işlevlerine göre farklı orantılar uygulamıştır. Örneğin düşey parçayı, simetrik bir bölme olarak değil de iki parça arasında asimetrik bir öğe olarak kullanmıştır. Bu da yapıtın estetik varlığına özgünlük kazandırmaktadır.

4. Renk de plastik ifade için önemli bir katmandır. Tasarımcı, Barok sanatının kırmızı-mavi uyumunu mekân ve zaman boyutları içinde yayarak yapıta dışavurumsal bir ifade kazandırmıştır.

5. *Kırmızı-Mavi Koltuk*'taki bütün bu biçim öğeleri zaman ve mekân içinde plastik bir düzen ortaya koymaktadır. Üstelik bu düzen işlevsellikle de uyumludur.

Sonuç olarak, mimari yapıda bulduğumuz biçim öğeleri endüstri ürünleri için de belirleyicidir. Çünkü her iki yapı da bu öğelerin oluşturduğu bir düzene dayanmaktadır.

5

Endüstri Ürünü ve Estetik Algısı

Estetik algısı, endüstri ürününün kavranmasında önemli bir etkendir. Bir nesnenin estetik olarak kavranması için, onun duyulur algının yanında estetik algısıyla da kavranması gerekir. O hâlde algı nedir ve algı ile estetik algısı arasındaki ilgi nedir? Ruhsal yaşamın en temel öğesi olan algı psikolojide 'bir bütünün kavranması' olarak tanımlanır.[1] Burada 'bütün'den kastedilen şey, duyumların gösterdiği karmaşık bir yapı ve bu yapının bellekte bir destek bulmasıdır. Böyle bir bütün aynı zamanda bir anlam içerir. Anlam ilk kez algıda ortaya çıkar; duyumlar kendi başlarına anlamdan yoksundur. Söz gelişi karşımda duran sobaya baktığımda, ondan çeşitli görme duyumları alırım ve bunları belleğimdeki duyumlarla birleştiririm. Böylece, 'soba' dediğim anlamlı duyumlar bütününü elde ederim. Dolayısıyla, algı, duyumlara dayanarak bir algı dünyası kurar. Nesnelere anlam verir; yani onları anlamlı bir bütün olarak ortaya koyar.[2]

Algı etkinliği bize nesneleri verir. Onun verdiği bu nesneleri gerçeklik olarak kabul ederiz. Ancak algının böyle bir niteliğe kavuşması, insanlığın uzun deneme ve eğitim yıllarından sonra mümkün olmuştur. Bugün bile çocuksu ve gelişmemiş bir insanda salt algı bulmak güçtür. İlkel bir insanda olduğu gibi çocuksu bir insanda da algı etkinliği duygusal etkinlikle karışmıştır. Böyle bir algı, varlığı yalnız bir gerçeklik olarak değil, aynı zamanda bir sempati ve anti-

1 Bkz. Tunalı, *age.*, 1979.
2 Bkz.Tunalı, *age.*

pati nesnesi olarak kavrar. Böylelikle, gerçeklik dünyası bir duygu dünyası olur. İnsanın zihinsel gelişimiyle birlikte algı da giderek duygusal öğelerden arınır ve sonunda salt bir bilgi etkinliği olur.

Ancak bu arınma insan hayatında tümüyle gerçekleşmez. Bugün de bilgi sahibi ve yetişkin herhangi bir insan dünyayı duyulur algılarının yanı sıra duygusal olarak da kavrayabilmektedir. Ancak duygularımızla kavradığımız nesneler bize duyulur algıda verilmemiştir. Örneğin kimi zaman yüzdeki çizgiler bize çekilen bir acıyı anlatır. Ama duyulur algı içinde acı diye bir şey yoktur. Duyusal algıda yalnız yüzdeki kırışıklıklar vardır. Duyulur algı bize sadece var olanı bildirir. Ancak biz bir başka kavrama yoluyla var olanın ardına uzanabiliriz. Nicolai Hartmann bu kavramaya *ikinci kavrama* adını verir:

> İki çeşit kavrama art arda ayrılmıştır; birinci kavrama, duyuların aracılığıyla gerçek olana, var olana yönelir. İkinci kavrama ise, yalnız 'bizim için' var olan bir şeye yönelir. Ama bu başka şey gelişigüzel nesnelerin içine yansıtılamaz; tersine, duyulur olarak kavranan şeyle açık bir bağlılık içinde bulunur. O, her nesnede görünemez, ancak belli bir nesnede görünebilir.[3]

Burada iki tür kavrama söz konusudur. Biri gerçek olana, var olana yönelir; öteki ise gerçeği aşana, gerçekdışı olana yönelir. Birinci kavramaya *duyulur algı* denir. İkinci kavramaya ise tamalgı (*apperception*) ya da empati (*empathy*) denir.

Böylelikle, önümüzde iki tür varlık dünyası açılır: duyusal algımızın kavradığı *gerçek varlık* dünyası ve ikinci kavramanın bildirdiği gerçekdışı, *tinsel varlık* dünyası. Hartmann bu varlık dünyalarına sırasıyla 'birinci düzen' ve

[3] Nicolai Hartmann, *Àesthetik*, W. de Gruyter, Berlin 1953, s. 18.

‘ikinci düzen’ adlarını verir. Bu iki kavrama birbirinden bağımsız kavramalar değildir; tersine, birbirine bağlı, birbirini tamamlayan kavramalardır: “İkinci düzeni bildiren kavrama, birinci düzeni bildiren kavramayla sıkı sıkıya bağlıdır ve daima ona bağlı kalır.”[4]

Burada daha çok tek yanlı bir bağımlılık söz konusudur: ikinci kavramanın birinci kavramaya olan bağımlılığı. Bu bağımlılık içinde, duyulur algının verdiği gerçek varlık düzeniyle birlikte, ikinci kavramanın bildirdiği gerçekdışı, tinsel varlık düzenini de kendiliğinden kavramış oluruz. Bu iki düzen arasında bölünmez bir bütünlük vardır. Bunun nedeni, onları sağlayan kavramaların bütünselliğidir. Bu bütünsel kavrama es tetik alanına aktarıldığında ortaya çıkan algıya estetik algısı adı verilir.[5] Estetik algısında bu iki kavrama tarzı aynı anda yaşanır. Örneğin seyrettiğimiz bir heykeli önce taş ya da bronz kütlesi olarak algılayıp, sonra da bu kütlenin taşıdığı tinsel varlığa uzanmayız. Tersine, onu taş ve taşıdığı anlam bütünlüğü içinde kavrarız. Estetik hazzı olanaklı kılan da bu bütünlüktür. Acaba bu durum endüstri ürünü için de geçerli midir?

Şimdi estetik algısına yapısalcı düşünürlerden Charles William Morris’in gözüyle bakalım. Yapısalcılık bir gösterge bilimidir. Sanat da bu gösterge biliminin içinde yer alır. Bu bağlamda sormamız gereken soru şudur: Bir gösterge olarak endüstri ürünü nedir? Bir endüstri ürünü öncelikle bir gösterge taşıyıcısıdır. *Gösterge taşıyıcısı*, bir gösterge olmanın işlevsel niteliklerini içeren sanat ürünü demektir. Morris’e göre, bu işlevsel nitelikler, estetik algısının sanat ürününü kavramasıyla oluşan yorum, değerlendirme ve tatmindir. Bu gösterge olma ve algı süreci, “Estetik algısını temellendirir.”[6] Bu aynı zamanda bir anlam kazanma sü-

[4] Hartmann, *age.*, s. 18.
[5] Bkz. Tunalı, *age.*, 1979, 1998.
[6] Charles William Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie. Àesthetik und Zeichentheorie*, Ullstein, Frankfurt am Main, 1979, s. 100.

recidir. Çünkü bu sürecin sonunda gösterge taşıyıcısı, bir şey ifade etme işlevini tamamlayarak bir gösterge, yani bir estetik nesnesi hâline gelir. Bu estetik nesnesi bir anlam varlığıdır. Bu anlam varlığını inceleyen bilime *semantik* (anlambilim) denir. Semantik, sanat ürününün anlam varlığı olma sürecini ele alır. Bu sürecin içinde endüstriyel işlevsel içerik ve estetik değerin yanı sıra, süreç sonunda estetik öznesinde meydana gelecek estetik tatmin de yer alır.

Görüldüğü gibi, estetik algısı yalın bir duyusal olay değildir; duyumdan başlayarak yorum, değerlendirme ve estetik tatminden oluşan bir anlam varlığını bir süreç içinde kavramak demektir. Bir endüstri ürünü ancak bu sürecin sonunda bir estetik nesnesi olarak algılanabilir. Böyle bir algı da ancak estetik algısı olabilir.

Peki, kullanıcı özne hangi ölçütlere göre ürünü estetik olarak algılar ve değerlendirir? Bu ölçütler endüstri ürünü ve sanat yapıtında farklıdır. Sanat yapıtı, sanatçının bir defaya mahsus olarak yarattığı, özgün bir yapıttır. Bireyler bu özgün yapıtla kendi başlarına bir estetik ilgi içine girerler. Bireyin düşünsel, duygusal ve kültürel yapısı yapıtın değerlendirilmesinde belirleyici olur. Oysa endüstri ürününde durum farklıdır. Endüstri ürünü, bir defaya mahsus olarak yaratılmış bireysel bir ürün değildir; tersine, standart bir seri üretimin sonucudur. Aynı ürün sayısız kez üretilebilir; bu ürünlerin alıcı öznesi de müşterilerdir. O hâlde burada bireyin öznelliğini aşan bir durum söz konusudur. Aynı ürünü alan öznelerin ortak beğenisi belirleyici olur. Buna da *estetik norm* adı verilir: 'Birbirinden farklı ilgililerin (alıcı ve kullanıcılar) tümüyle belli bir endüstri ürününe dikkatlerini toplaması, burada bir estetik değerin söz konusu olduğunu düşündürür. Bu estetik değer, bireysel bir değer duygusundan ziyade, bir toplumun pek çok üyesinin kabul ettiği bir değer olduğuna göre, nesnel kabul edilebilir.. Böyle bir durumda, estetik değer bir estetik norm olur.'40. Endüstri ürünlerinin değerlendirilmesinde birey-üstü normlar egemen olur. Bir

topluluğun oluşturduğu bu estetik normlar birtakım nesnel etkenlere bağlıdır: "Estetik normlar, bir toplumda ağır basan, çoğunluk tarafından kabul gören değerlerdir. Ürün tasarımının estetik normları, öncelikle girişimciler ve onların üretim politikası, endüstri tasarımcısı ve onun tasarım etkinliği,ardından da kullanıcının satın alma tavrı ve ürünün kullanılma tarzıyla belirlenir."[7]

Tabii ki bu estetik normlar mutlak ve değişmez değildir. Endüstri ve ekonominin değişim temposu içinde onlar da değişir:

> Estetik değerler dinamiktir; zaman içinde değişir. Bir kullanıcı özne tarafından güzel (estetik açıdan değerli) olarak algılanan bir endüstri ürünü belki de yarın hoşa gitmeyebilir. Çünkü yeni bir ürünle birlikte, kullanıcının yönelmeye hazır olduğu yeni estetik değerler ortaya çıkar.[8]

Estetik değerlerin değişimi, bireysel olduğu kadar, bireyi aşan bir durumu da ortaya koyar. Bireysel etken, aynı ürünü kullanmış olmaktan duyulan *bıkkınlık* duygusudur. Bu bıkkınlık duygusu insanı yeni ürünlere ve estetik değerlere yönlendirir. Endüstrinin geliştirdiği yeni biçimler, ürünleri çekici hâle getirir. Tüketim ekonomisinin topluma tümüyle hâkim olmasıyla birlikte bireyler de bu yenilenme sürecine kolayca dâhil edilirler.

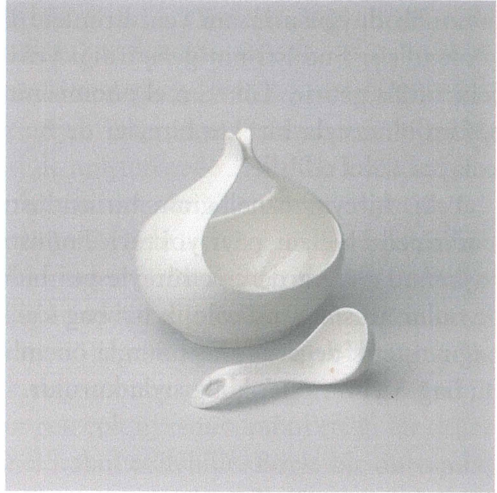
Peki, bireyin öznelliğinin bir endüstri ürününü değerlendirmede hiç mi payı yoktur? Endüstri ürünleri bireyin yaşamında az ya da çok süreyle yer bulur. Zamanla birey ile onlar arasında psikolojik bir bağ kurulur. Bu psikolojik bağın estetik değerin oluşumunda önemli bir katkısı vardır. Bu bağ özel bir estetik algısıyla kurulur.

[7] Morris, *age.*, s. 179.
[8] Morris, *age.*, s. 178.

6

Endüstri Ürünü ve Empati

Gündelik yaşam içinde bizi çevreleyen nesnelerle ilgi içine gireriz. Bu ilgi kimi zaman özel türden bir duygu ilgisi olur. Böyle bir duygu ilgisi içinde nesnelerle aramızda bir özdeş olma süreci başlar. Bu süreçte nesnelere birtakım duygusal nitelikler yükleriz. Söz gelişi dalgalı bir denize bakıp 'coşkun deniz', yalçın dağların tepesine bakıp 'mağrur dağ başı' deriz. Yahut 'şirin bir ev'den, 'albenisi olan bir araba'dan söz ederiz. Nesnelere yüklediğimiz bu nitelikler aslında bizim ruhsal yaşamımıza aittir. Kendimize ait duyguları nesnelere yükleyerek onlarda yaşamaya *empati* denir.[1]



Sos Kâsesi ve Kepçesi
Tomorrow's Classic Serisi.
Tasarımcı:
Eva Zeisel.
Üretici:
Hall China Co.
1949-1950

[1] Tunalı, *age.*, (1979) 1998.

Empati olayını psikoloji ve estetik yönünden ele alan Theodor Lipps, insanın kavrayıcı etkinliğini kendine çıkış noktası yapar. Her duyulur nesnenin, duyulur veri ile insanın kavrayıcı etkinliğinin bir bileşkesi olduğunu savunur. Duyulur nesne, ancak bir kavrayıcı etkinlik tarafından kavranırsa tinsel-duygusal bir nitelik kazanır:

> Nesneden duyduğum şey, genel anlamıyla yaşamdır. Yaşam ise kuvvettir, içten bir çalışmadır, bir şey ortaya koymaktır.[2]

Bu etkinlik üç evre içinde gerçekleşir. Birinci evrede özne bir nesneyi duyusal olarak kavrar. İkinci evrede nesne özneden bir duygu etkinliği bekler. Üçüncü evrede ise özne nesnenin bu beklentisine yanıt verir. Ona duygusal olarak yöneldiğinde de empati olayı meydana gelir. Kendi varlığımızın dışındaki bir nesnede kendimizden haz duyarız. Öte yandan empati olayı bir değer bilincini de içinde saklar. Nesne de kendimizden haz duyarken aynı zamanda onun hakkında bir değer yargısı üretir, o nesneye 'güzel' deriz:

> Yalnız bu empati var olduğu sürece biçimler güzeldir. Biçimlerin güzelliği, biçimlerde kendi ideal, özgür yaşamımı yaşayarak onlardan haz duymamdır. Ona bakarken içimden özgür olmadığımı duyduğum biçim ise çirkindir.[3]

Başka türlü söylersek, empatinin gerçekleştiği durumlarda biçimler, ancak güzel, yani estetik olabilir.

Empati yoluyla, bizim dışımızda bulunan nesnelere kendi duygularımızı yüklerken, aslında kendimizi o nesnelerle özdeşleştirmiş oluruz. Bu özdeşleştirmeyi hem doğada hem de tasarımsal varlıklarda uygularız. Hatta diyebiliriz ki doğayı ve tasarımsal varlıkları çoğunlukla empati yoluyla kavrarız. Bunun örneklerini, gündelik hayatımızda kullandığımız

[2] Theoder Lipps, *Àesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Voss, Hamburg & Leipzig, 1906, s. 1.
[3] Lipps, *age.*, s. 1.

endüstri ürünleriyle ilgimizde somut olarak yaşarız. Elimde tuttuğum kalem, üzerinde yazı yazdığım masa, oturduğum koltuk benim varlığımın bir parçası gibidir. Benim varlığımın dışında bulunan bu nesneler benim varlığımla özdeşleşmiş olur.

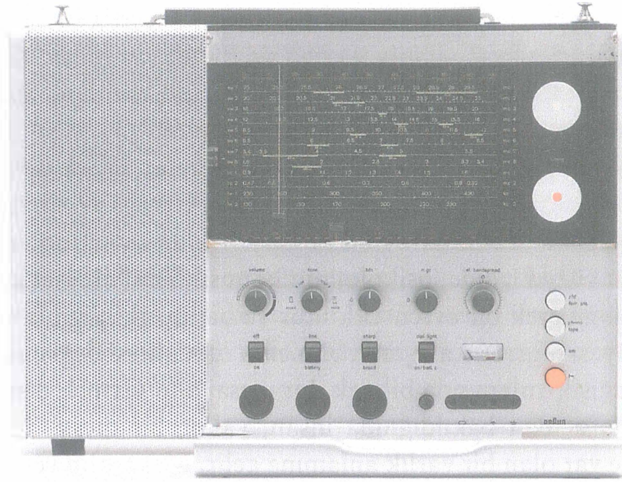
Öyleyse bir tasarım varlığı olan endüstri ürünü sadece ekonomik ve işlevsel değil, aynı zamanda ruhsal yaşamımızla özdeşleşmiş ve canlılık kazanmış bir varlıktır. Bu özdeşleşme, endüstri ürününü bir estetik nesnesi hâline getirirken, aynı zamanda ona sahip olmayı, onu satın almayı özendirici bir etken olur. Bu olayın temelinde ise empati etkinliği bulunur.

7
Endüstri Ürünü ve Enformasyon

Geçen yüzyıl içinde, psikolojinin konusu olan bireysel insan süjesi, giderek bir evrensel kültür ve bilme etkinliğinin taşıyıcı üyesi olur. Ancak şimdi bilmenin modalitesi değişmiştir. Bu değişik anlamında bilmek, bir mesaj alıp vermek demektir. Bu açıdan bakıldığında insan, yalnız bir mesaj iletimi içinde var olan bir varlık anlamına gelir. Mesaj alıp vermek, bir iletişim olayını ifade eder. Buna göre insanı tanımak, onun iletişim etkinliğini bilmek demek olur. Bir başka deyişle, yalnız insanı değil, insanın yarattığı ve insanın taşıdığı tüm kültür varlığını iletişim meydana getirir. Çünkü kültür olayları, temelde iletişim olaylarıdır. Buradan, bilgi teorisinin, kültür felsefesinin ve sanat felsefesinin temel sorusu ortaya çıkar: İletişim nedir?

Felsefe alanında son yirmi, yirmi beş yıldır bu soruyu araştırma konusu yapan bir felsefe anlayışı vardır: *enformasyon teorisi.* Tüm kültür varlığını bir iletişimsel sistem olarak gören, insansal olayların bir iletişim olayları olduğu hipotezinden kalkan enformasyon teorisi, bütün katmanlarıyla kültür varlığını, böyle bir iletişimsel sistemler olarak araştırmayı amaçlar.

Genelde enformasyon teorisi, matematikte geçen bir olasılık teorisidir. Bu olasılık, insan bireyleri ya da bireylerle çevre arasında meydana gelen bir 'mesaj iletimi'nde ortaya çıkan bir sorunu gösterir. Bir mesajın iletimi ve iletimden ileri gelen birtakım bozulmalara, yabancı öğelerin etkisine uğradığında, kendiliğinden bir 'olasılık' sorunu karşımıza çıkar. Bu sorun, mesajın iletilme olasılığının ne olduğu soru-



Braun T1000 Radyo
Tasarımcı:
Dieter Rams.
Üretici:
Braun
1993

sudur. A'dan B'ye giden bir mesajın 'B' tarafından kavranma olasılığı nedir? Bu olasılığın ölçümü nasıl olur? Matematikteki olasılık sorunu, belki de asıl ait olduğu yeri estetikte elde eder. Alman Max Bense ve Fransız Abraham Moles'in birlikte estetik'e uyguladıkları bu olasılık teorisi, günümüzde artık kendini kabul ettirmiş bulunuyor.

Şimdi ilkin burada, "Enformasyon estetiği, ne üzerine bir estetik teorisidir?" sorusunu sormamız gerekir. Max Bense buna, "Doğada, sanatta ve teknikte gerçekleşen estetik durumların bir teorisidir."[1] yanıtını verir. Bu estetik durumlar, geleneksel estetiğin şimdiye kadar güzel, çirkin, çekici, yüce, hoş gibi değerlerle nitelediği estetik deyimleri de içine alır. Ama hemen işaret edelim ki enformasyon estetik'inin 'estetik durumlar' diye nitelediği konunun, adına bakarak psikolojik nitelikte olaylar olarak anlaşılmaması gerekir. Bu 'estetik durumlar' psikolojik olmadığı gibi, metafizik nitelikte de değildir. Bu bakımdan, enformasyon estetik'i ne psikolojik bir estetiktir ne de metafizik bir estetik. Ama enformasyon estetik'i, bilimsel bir estetiktir, bir matematiksel ve

[1] M. Bense, *age.*, s. 9.

bir teknolojik estetiktir. Bu genel tavrıyla da enformasyon estetik'i bir objektivist estetiktir. Şimdi, bu teorinin bilimselliği ve teknolojik objektivist tavrı nereden ileri geliyor? Bu soruya yanıt ararken "Bu teorinin ana düşüncesi nedir?" sorusunu da yanıtlamış olacağız.[2]

O hâlde enformasyon estetik'inin çıkış noktası nedir? Geleneksel anlayış içinde şu üç element söz konusudur: yaratıcı olarak sanatçı, yorumlayıcı olarak estetikçi ve bunlarla estetik ilgi kuran süje. Çağdaş teknoloji, topluma yeni boyutlar, yeni bir dinamik ve bunlarla birlikte yeni sorunlar da getirir. Sanat yapıtları, artık belirli sayıda bir azınlığa değil de tersine, bir yığına ulaşacaktır. Sanat yapıtının içerdiği mesaj, buna göre, yığına nasıl iletilecektir. Bu sorular, eğitsel niteliğinin dışında, aynı zamanda bir ölçme sorununu, bir matematik olasılık sorununu da beraberinde getiriyor. Şöyle ki sanat yapıtının mesajı alıcı yığına nasıl iletilecektir? Bu iletim bozulmadan hangi olasılıkla alıcıya ulaşacaktır? Böyle bir soru, bir matematik ölçme sorusudur. Bundan ötürü, enformasyon estetik'i bu olasılığın hesabını yapmak amacı ve düşüncesi ile ortaya çıkar. "Bugün biz sanat ve toplumsal yığın arasındaki ilgi üzerine yeni bir öğretiye gereksinme duyuyoruz. Bu, enformasyon teorisinin gerçekleştireceği amaçtır."[3] diyor Abraham Moles. Bu ilgi nasıl doğuyor? Böyle bir soruya yine A. Moles, iki tür eğilimli sanatçı olduğunu söyleyerek yanıt verir: Birinci türde olanlar, "Sanatta bir komünikasyon görevi görürler. Bu eğilim, halka, dinleyici ya da seyirci dediğimiz yığına bağlıdır: Müzik, dinlemek içindir; resim, seyretmek içindir. Yapıtların halka nasıl ulaşacağını sanatçı belirler. Halk ne kadar büyükse, sanat da o kadar büyük olur. Bir yapıtın başarısı, x saatinde seyircinin sayısına göre ölçülür. Bu, yığın sanatıdır."[4] İkinci eğilim türü, sanatçıyı halktan ayrı olarak görür. Bu, Max Bense'nin 'Tanrılar estetik'i' dediği şeydir.

[2] Bkz. Tunalı, *age.*, (1979) 1998.
[3] Abraham Moles, *Informations Àesthetik*, Münih 1974, s. 128.
[4] Moles, *age.*, s. 128.

Şimdi sorun, sanat ile yığın arasındaki bildirişim (*enformasyon*) ve iletişim (*komünikasyon*) ilgisinde ortaya çıkıyor. Bir yanda sanatçı var dedik. Sanatçı, ozan, ressam, müzisyen olmasına göre birbirinden farklı yapıtlar ortaya koyar. Sanatçı bunu yaparken, sanatının türüne göre birtakım dilsel, biçimsel işaretler kullanır. Örneğin sanatçı bir ozansa, kendi repertuarında bulunan sinyaller (burada sözcükler) arasında 'kod' denen belli kurallara göre seçim yaparak mesajını yapıtına koyar. Bunu da dil, figür, renk gibi belli bir iletim aracıyla yapar ki buna 'kanal' adı verilir. Sanatçı bunu yaparken, bu mesajı gönderirken, bunun bir alıcı tarafından alınacağını bilir. Buna göre, bu iletişimin diğer yanında da bir alıcı, tek tek süjeler ya da bunların oluşturduğu toplumsal yığın bulunur. Bu alıcının bu mesajı alabilmesi için, mesajın öğelerini kendi repertuarında tanıması, onların kendi repertuarında bulunması gerekir. Ayrıca o, aynı işaret ve kodlara sahip olmalıdır. Böyle bir uyum sağlandıktan sonra alıcı, gelen mesajın öğelerini bir algı ya da bir biçim içinde düzenler. Ancak verici ve alıcı arasında böyle kod, kanal ve repertuar ortaklığı bulunursa, bir iletişim ortaya çıkabilir.

Gönderilen mesaj, az ya da çok komplekstir. Mesajların kompleks olması, vericiden alıcıya gönderilen öğelerin az çok yeniliğini gösterir. Öğelerin oluşturduğu kümenin kompleksliği, öğe parçacıklarının olasılığı ile ölçülür. Bu ise 'enformasyon' denen şeydir.

Matematik olarak enformasyon, *input* kümesiyle (göndericinin önceden düzenlenmiş bir kod aracıyla bir mesajı göndermek için içinden birisini seçtiği mümkün öğelerin toplamı) ve *output* kümesi (alıcının, içinden yalnız birini gözleyebildiği öğelerin toplamı) tarafından ifade edilir. Olasılık yasası, input kümesinin her 'a' öğesi ve *output* kümesinin her 'b' öğesi için, eğer 'a' öğesi ve *output* kümesinin her 'b' öğesi için, eğer 'a' gönderilirse, 'b'nin alınma olasılığını gösterir.

Enformasyon ya da kompleksIik, mesajın büyüklüğüne, işaretler repertuarının yapısına bağlıdır. Bu işaretler, repertuarda eğitimin ve toplumsal çevrenin ürünü olarak doğar. Okuryazar olmayan bir insanın repertuarı ne kadar yoksulsa, aydın bir insanın repertuarı da o ölçüde zengin olur.

Enformasyon estetik'i, enformasyon kavramını semantik ve estetik olarak ikiye böler. Eğer mesaj, mantıksal yapıda ve belli bir ereği içeriyorsa, o zaman bu mesaj semantiktir. Böyle bir mesaj başkasına aktarılabilir ve başka dile çevrilebilir. Buna karşılık, mesaj duygusal, içsel yaşantıları içeriyorsa, o zaman bu mesaj estetik bir mesajdır. Özellikle bu ayrım, sanat yapıtlarının yapı çözümlemelerinde önemlidir. Örneğin:

> Bir tiyatro parçasında içerik, eylem ve öykü semantik enformasyona girer, aynı şekilde gramatik yapılar ve mantıksal belirlemeler de. Oyuncuların oyunu, seslerin sıcaklığı, rejinin ifade ve zenginliği de estetik enformasyona girer. Bu iki enformasyon, maddi olarak birbirine bağlı olmakla beraber, onlar birbirlerinden bağımsız kurallara bağlıdır.[5]
> (*Aesthetik*, Max Bense)

Semantik enformasyon, insanın tinsel-kültürel varlığına, işaretlerin ön-bilgisine dayanır. Bu ön-bilgiye *redundans* adı verilir. Bu sözcük, geleneksel olağanlık (*banalite*) karşılığıdır ve kolayca ölçülüp belirlenebilir. Estetik enformasyon ise kesin değildir, alıcı süje için çok özel ve değişkendir. Estetik enformasyon, bu niteliği ile *redundans*'a, önceden bilinen bilgilere karşıttır. Söz gelişi bir şiirin bize verdiği mesaj ile bir gazete yazısının mesajı böyle bir karşıtlığı gösterir. Şiirin mesajında dile gelen işaretlerin bizde daha önce bulunan kesin bir ön-bilgisi yoktur. O, özgün bir mesajdır, alıcı süjede

[5] M. Bense, *Aesthetica I, Metaph ysische Beobachtungen am Schönen*, Deutsche Verlags Anstalt, Stuttgart 1954.

meydana gelen işaret, redundans'ın sahip olduğu sağlamlık ve kesinlikten yoksundur.

Şimdi bir tasarım ürünü olan endüstri ürününde de bir sanat yapıtında olduğu gibi, bir iletişim ve iletişim kuralları geçerlidir. Ancak her ne kadar bir endüstri ürünü de bir tasarım varlığı olarak bir estetik obje ise de o, bir sanat yapıtı değildir. Buna göre sorun, onda verici süje ile alıcı süje arasındaki mesajın nasıl meydana geldiğidir. Sanat olayında iletişim, bir verici olan sanatçı süjesi ile bu mesajı alan bir seyirci, bir dinleyici vb. süjeler arasında meydana gelir. Endüstri ürününe gelince, burada, iletişim dediğimiz olay, bir sanatçı ile değil de bir tasarımcı ile başlar. Tasarımcının gönderdiği mesajı alan da herhangi bir estetik süje değil, endüstri ürününü alan bir alıcı süjesidir. Mesajın kodu ise endüstri ürünüdür ve alıcı süjesi de ekonomik anlamında bir tüketici süjesidir, özel anlamında ise bir tüketici estetik süjedir. Çünkü mesaj, endüstri ürünü olan bir estetik objenin ilettiği bir mesajdır. Bu mesaj, bir sanat yapıtının mesajında estetik enformasyonda olduğu gibi mesajı gönderen sanatçının özgür duygu, düşünce ve hayal gücüne dayalı bir mesaj değildir. Tersine çok karmaşık yapısı olan bir mesajdır. Bir sanat yapıtı, örneğin bir heykel, belli estetik kategorileriyle plastik bir ifadede somutlaşır. Teknik deyimiyle söylersek, sanatçının bir verici olarak *redundans*'ı, duygular, öznel düşünceler, imgelerdir. Ama endüstri ürününde tasarımcının *redundans*'ı bunlarla sınırlı değildir. Bunların yanı sıra, pazar ekonomisine, rekabet koşullarına, tüketicinin somut isteklerine kadar uzanan bir yelpazeye dayanır. Başka türlü ifade edersek, tasarımcının *redundans*'ı sanatçıya oranla çok daha zengindir. Elbette bu mesajda estetik elementler bulunmaktadır ve bunlar da mesaj içinde tüketici süjeye iletilir.

Ancak sanatçının bir verici olarak *redundans*'ı, tinsel-entelektüel birikimi, tasarımcıya oranla elemanter olarak daha dar kapsamlı ise de verilen mesajın alıcı süjeye iletimi sanat olayında daha güç, endüstri ürününde daha kolaydır.

Çünkü sanatçının repertuarında bulunan *redundans*, duygu ve öznel düşünceler her alıcı süjede bulunmayabilir. Bunun için bir sanat yapıtını anlamak her zaman sorun olur. Endüstri ürününde ise böyle bir sorun yaşanmaz. Örneğin bir kalemin, bir bardağın ve bir otomobilin semantik birikimi hemen her süjenin repertuarı içinde bulunur. Kaldı ki tasarımcının bir ürünü tasarlamasında tüketici süjenin gereksinme talepleri de burada önemli bir rol oynar. Bu nedenle, sanatta bir yapıtın estetik değeri daima tartışmalıdır, oysa endüstri ürününde böyle bir sorun yaşanmaz.

8
Endüstri Ürünü ve Sosyal Statü

Bir toplum içinde yaşayan birey, o toplum içinde belirli bir yere ve duruma sahiptir. Bu yere ve duruma sosyal statü adı verilir. Bu sosyal statüyü, o toplum içinde geçerli olan sosyal değerler belirler. Bunlar, örneğin bireyin mensup olduğu aile, bireyin eğitim durumu, işi, derisinin rengi, cinsiyeti ve serveti gibi değerlerdir. Bazı toplumlarda bireyin ailesi, bazı toplumlarda bireyin eğitim düzeyi, bazı toplumlarda renginin beyaz ya da siyah, sarı olması, bazı toplumlarda da özellikle günümüz toplumlarının hemen hemen tümünde bireyin serveti bu statüyü belirler.

Konumuz bakımından bizi burada ilgilendiren, endüstri ürünü ile sosyal statü arasındaki ilgidir. Seri, kesintisiz üretimle toplumun bütün kesimlerinin gereksinmelerini karşılamak isteyen endüstri, bu demokratik-ekonomik istence karşın, öte yandan, toplumun sosyal sınıfları arasında bir ayrıma da neden olur. Çünkü bir toplumda gelir düzeyi yüksek sınıflar olduğu gibi, gelir düzeyi düşük sınıflar da vardır. Bu gelir farklılığı, onların endüstri ürünleriyle ilgilerinde de farklılıklar doğurur. Gelir düzeyi yüksek sınıflara mensup bireylerin kullandığı endüstri ürünleri, gelir düzeyi düşük olanların kullandığı ürünlerden genelde farklı olur. Birinciler daha pahalı eşya kullanırken, diğerleri daha ucuz endüstri ürünleri kullanırlar. Bu farklılık, farklı gelir düzeyindeki sınıflara mensup bireylerin toplum içindeki yerlerini ve durumlarını, statülerini de belirler. Zenginler sınıfından olan bir bireyin toplum içinde yüksek bir statüsü olmasına karşın daha aşağı gelir sınıfından olan bir bireyin sosyal sta-

tüsü de daha aşağı olur. Bu da daha aşağı statüde yer alan bireyi, daha üst sınıf statüsüne ulaşmaya doğru yönlendirir.

> Bu yönlendirme, çoğu kez, o bireylerin örnek alınması ve onların taklit edilmesi gibi bir sonuca götürür. Bu da davranış, giyinme, dil ve sosyal grubun kullandığı endüstri ürünlerinin kullanımıyla gerçekleşir.[1]

Bu yolla birey, toplum içinde belli bir saygınlık ve o sosyal grup içerisinde bir itibar ve prestij elde edecektir. Böylece de birey, özendiği sosyal grup tarafından kabul edilecektir.

> Bir sosyal grup içerisinde bir insanın kişiliğinin kabul görmesi, insanın en temel bir gereksinimidir. Bu yolla kişi, bir toplumsal grup içerisinde statüsünü sağlamlaştırmış olur. Bunun için kişi, toplumsal grubun diğer üyeleri tarafından kabul edilmeye çabalar. Kabul edilmiş olma, ona, bir sosyal güvenlik duygusu verir.[2]

Bunun için bir sosyal grup içerisinde bulunan birey, o grubun diğer üyeleri tarafından kabul edilmekle yeni bir sosyal değere sahip olur. Bu yeni sosyal değer prestijdir.

> Prestije doğru itilim, insan kişiliğinin en temel karakteridir. Bu, olduğundan daha fazlaya duyulan itki demektir. Endüstri ürünlerinin kullanımıyla sağlamlaşabilen prestij, sonunda bu üst statüyü nitelendiren diğer etkinliklerle beraber, daha yüksek sosyal statü için temel oluşturur.[3]

Buna bireyin sosyal sınıf atlaması denir. Bireyin sosyal sınıf atlaması, onun sosyal bir prestij elde etmesi anlamına gelir.

[1] Lobach, *age*., s. 98.
[2] Lobach, *age*., s. 92.
[3] Lobach, *age*., s. 98.



Mercedes Benz
S-Klasse (W126)
1979-91

Bu da bireyin endüstri ürünlerinin kullanımıyla meydana gelen durumunu gösterir. Bu durumu sağlayan, doğrudan endüstri ürünleriyle kurulan ilgidir. Bu da bir sosyal grup içinde bireyin sahip olduğu prestij ve saygınlığın göstergesi ve temsili olur.

Görülüyor ki endüstri ürünleri, teknolojik bir ürün olmanın ötesinde sosyal temsilcilik gibi önemli bir anlama sahiptir. Bireyin kullandığı bir endüstri ürününe, örneğin ayakkabısına, gömleğine, kravatına baktığımızda, onda yalnız bireyin fiziksel gereksinmelerini karşılayan bir endüstri ürününü değil, aynı zamanda kişinin içerisinde yer aldığı, üyesi olduğu sosyal yapıyı ve çevreyi de görebiliriz.

> Endüstri ürünleri, pratik işlevselliğiyle kullanım alanında ilkin fiziki (maddi) gereksinmeleri karşılayacaktır. Ama buna katılan bazı işlevleri de yüklendiğinde, fizik gereksinmeler yanında daha yüksek statüdeki estetik yaşantı, sosyal kabul gibi gereksinmeleri de karşılamış olur ve o zaman bir simge (sembol) olur.[4]

Buna göre endüstri ürünleri, bir statünün aynı zamanda simgesi olur. O hâlde simge olma nedir?

Simge olmak, toplumsal bir grup içinde bir kişinin yerini ifade etmek demektir. "Endüstri ürünleri, özellikle bir kişinin

[4] Lobach, *age.*, s. 102.

toplum içindeki yerini, kim ve ne olduğunu belirleyebilir."[5] Çünkü bir endüstri ürünü, onu kullananın ait olduğu sosyal sınıfı gösterir, onun bir simgesidir. Örneğin bugün ülkemizde Mercedes, BMW marka otomobilleri üst gelir düzeyinde bulunan kişiler; Renault, Şahin marka otomobilleri ise orta gelir düzeyinde bulunan kişiler kullanır. Buna göre, Mercedes sahibi bir insanın yüksek gelir düzeyinde bulunan bir kişi olduğunu söylerken, Mercedes otomobilin yüksek gelir düzeyinin bir simgesi olduğunu daha önceden kabul etmiş oluruz. Şu hâlde adı geçen marka otomobiller, belli sosyal sınıfların birer simgesidir. Aynı marka arabaları kullanmak, bir bakıma, aynı sosyal sınıfa mensup olmak anlamına gelir.

Ancak simge olmak, kullananın yalnız sosyal sınıfını, ekonomik gelir düzeyini ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda bu gelir düzeyinin sosyal ve kültürel yaşam tarzını da simgeler. Buna göre:

> Endüstri ürünü, bir statü simgesi olarak görülebilir. Bu endüstri ürünleri, önce onu kullanan grupların gereksinmelerini karşıladığı gibi, bu sosyal grupların yaşam tarzlarını, yaşam biçimlerini, yani gereksinmelerini giderme tarzlarını da ifade eder.[6]

Bu yaşam tarzları içine, kültürel alışkanlıkları, eğitim düzeyleri ve estetik beğenileri de girer. Bu bakımdan, bir endüstri ürününün tasarımcısı, bir sosyal grubun gereksinmelerini karşılayacak ürünleri tasarımlarken, fiziksel gereksinmeler yanında kültürel gereksinmeleri ve estetik gereksinmeleri de düşünecektir. Çünkü belli bir sosyal grubu göz önünde bulundururken, o grubun estetik beğenisini de hesaba katacaktır. Eğer üretilen bir ürün, o grubun beğenisine uygun değilse, o ürünün satış şansı olmayacaktır. Buna

[5] Lobach, *age.*, s. 93.
[6] Lobach, *age.*, s. 98.

göre, bir ürünün satışı için onun görsel sunuluşunda kullanılan estetik elementler önemli bir etken olur.

Ancak özellikle günümüzde, toplumlarda 'yükselen değerler' denen maddi-ekonomik değerler ve onlara bağlı savurgan yaşam tarzı, alışılmış sosyal sınıfları ve içerdikleri sosyal statüleri yıkmış, sosyal statülülerle onların kültür kategorileri ve yaşam tarzı arasındaki uyumu bozmuş ve bunun sonucu olarak özellikle de yüksek gelir düzeyi ile uyumlu olan onun kültür düzeni arasında aşılmaz bir uçurum ve çözümü güç bir çelişki meydana gelmesine neden olmuştur. Bunun sonucu olarak bugün endüstri ürünleri, en azından kültürel bir simge olması değerini büyük ölçüde yitirmiş görünmektedir.

9

Endüstri Ürünü ve Meta

İnsanın bir sosyal grup içerisindeki statüsünü belirleyen ve bu statünün bir simgesel ifadesi olan endüstri ürünü, bu anlamda kimi zaman bir *meta* olarak anlaşılır.

Şimdi, buradan "Endüstri ürünü bir meta mıdır?" sorusu doğmaktadır. Şu hâlde "Meta nedir?" sorusuyla işe başlamamız gerekir. Bu soruya yalın olarak, "Meta, gereksinme ya da kullanılma değeri taşıyan bir nesnedir." diye yanıt verilebilir.[1]

Ama her meta bu anlamda, nesnel varlığının yanında bir de görünüşe sahiptir. Söz gelişi üzerinde yazı yazdığım masa, belli bir nesnel varlık olarak değiş tokuş (para) değeriyle satın aldığım bir metadır. Ancak bu masa, yalnız bir nesnel varlık olmaktan ibaret değildir, onun duyularımla kavradığım bir de görünüşü vardır. Bu masayı satın alırken, onu yalnız işlevsel, kullanışlı olma değerinin etkisiyle değil, aynı zamanda, böyle özgün bir görünüşe sahip olduğu ve bu görünüşüyle hoşuma gittiği, başka bir deyişle, onu estetik olarak algıladığım için satın



Su şişesi
Tasarımcı:
Ross Lovegrove
Üretici:
Ty Nant
1999-2001

[1] Bkz. Tunalı, *age.*, 1979, 1998.

almış bulunuyorum. O hâlde buradan, her metanın, nesnel varlığının dışında, duyarlığa dayalı bir yanı, bir estetik görünüşü olduğu ortaya çıkar.

> Metanın en geniş anlamında estetik yanı, onun duyusal görünüşü ve kullanılma değerine ilişkin anlamı nesneden ayrılmalıdır. Görünüş, satış eylemi için varlıktan daha önemlidir. Estetik görünüşü olmayan bir meta satılmaz. Alım satım sistemi içinde estetik görünüş de bağımsız bir satım işlevi olarak yer alır.[2]

Metanın bu görünüşü, bu duyusallığı, kısaca, bu estetik yanı, bugün meta estetik'i adını verebileceğimiz estetik'in içeriğini oluşturur.

Meta estetik'i, estetik kavramını sözcüğün özgün anlamında kullanır. Bunu meta estetik'inin teoricisi Wolfgang H. Haug şöyle ifade eder:

> İlkin onu (estetik kavramını) ben bilim diline girdiği biçimde, yani 'duyusal bilgi' anlamında kullanıyorum. (Bkz. *Estetik*, İ. Tunalı). Bunun dışında, doğası gereği, iki anlamda; kısmen sübjektif duyarlık, kısmen de duyusal obje anlamında.[3]

Buna göre, bir meta, yalnız bir gereksinme varlığı değil, aynı zamanda duyusallığa dayanan bir bilgi objesidir, bir görünüştür ve bu anlamda da bir estetik objedir. Meta estetik'inin konusu işte bu estetik objedir. Her estetik obje, genel anlamında bir görünüştür ve duyarlığa dayanır. Buradan da onun estetik etkisi doğar ve bu estetik etki hoşlanmadır. Böyle bir estetik etkileme objesini biz yalnız estetik bir algıyla kavramakla kalmaz, aynı zamanda onu bir estetik değerle

[2] Wolfgang F. Haug, *Kritik der Warenäesthetik, Suhrkamp*, Frankfurt am Main, 1971, s. 17.

[3] Haug, *age.*, s. 10.

ifade eder, güzel deriz. Meta, buna göre, işlevsel varlığının dışında hoşa giden, estetik bir görünüşe sahipse, o zaman bir estetik değeri, yani güzelliği içeren bir obje, bir estetik obje olur. Ne var ki metaya duyulan ilgi, bir sanat yapıtı karşısında duyulan salt seyretmeye (*contemplation*) dayanan bir ilgi değildir. Bu ilginin estetik boyutunun, güzelliğin yanında bir de ekonomik boyutu vardır ve bu da onun meta olmasında temellenir. Bunu yukarıda verdiğimiz örnek üzerinde söylersek: Yazı yazdığım masanın estetik görünüşü, güzelliği, masayı satın almamda elbette ki etken olur. Ama masayı yalnız bu estetik görünüşü nedeniyle değil, aynı zamanda işlevsellik değerine sahip bir nesne, bir masa varlığı olması nedeniyle satın alırım. Ne var ki onun estetik görünüşü, güzelliği ve bu nedenle duyduğum hoşlanma, masayı almamda özendirici bir rol oynar. Çünkü ben, bu estetik görünüşü nedeniyle, aynı işlevsellik değerine sahip olan bir başka masayı değil de bu masayı seçmiş bulunuyorum. Buna göre:

> Meta estetik'i ifadesinde iki belirleme ortaya çıkar. Bir yandan güzellik, duyularda hoşa giden duyusal bir görünüş olmalı; diğer yandan yine güzellik, değiş tokuş değerinin gerçekleşmesine hizmet etmeli ve bakanda ona sahip olma isteğini uyandırıp onu satın almayı özendirmelidir.[4]

Buradaki estetik görünüş, güzellik, o hâlde ereği kendinde olan bir güzellik değil, tersine, bir metanın ekonomik etkinlik içerisinde alıcı bulabilmesi için ve yalnız bu ereği içeren bir değerdir. Bu ereğin yanı sıra elbette o estetik işlevini de yerine getirecektir. Bu etkinlikte bir soyutlama da etken olur. Şöyle ki bir endüstri ürünü, örneğin önümdeki masa lambasını alalım. Bu bir metadır, ama aynı zamanda hoşuma gittiği için satın aldığım bir estetik objedir. Masa lambası bir meta olarak her iki varlığı içermektedir. Ancak ben,

[4] Haug, *age.*, s. 10.

bir meta olan masa lambasında bir soyutlama yaparak bu iki varlığı elde edebilirim. Bu bir estetik soyutlama olarak da adlandırılabilir. "Böyle bir soyutlamanın yapılmadığı yerde, estetik değerle değiş tokuş değeri birbirine karışmış olur."[5]

Bir metanın bir kullanılma objesi olabilmesi için, görünüşünün estetik bir görünüş değeri taşıması gerekir. Bu estetik görünüş, onun meta olarak satış şansını artırır. Bunun için, meta üretenler, metanın kalitesine, niteliğine de önem vermek zorundadırlar. Özellikle günümüzde bu zorunluluk, yeni bir bilim-sanat disiplininin doğmasına neden olmuştur. Bu bilim-sanat disiplini, endüstri tasarımıdır. Endüstri tasarımının konusu, metaya estetik bir biçim verilmesi, metanın estetik olarak tasarımlanmasıdır. Söz gelişi bir televizyon aygıtı, işlevsel olduğu kadar, dış görünüşüyle de hoşa gitmeli, estetik olmalıdır. Görünüşün hoşa gitmesi demek, görünüş duyarlığa dayandığına göre, duyarlığa biçim verilmesi demektir. Bu biçim verme de giderek bir teknik, hatta bir teknolojik karakter elde eder. Bu, duyarlığın teknolojisidir.

Şimdi bununla ne demek isteniyor:

> Duyarlığın teknolojisi ile insanlar üstünde bir egemenlik kurmak, insanların teknik olarak üretilen yapma görünüşler aracılığıyla büyülenmesi anlamına gelir. Bu egemenlik, o hâlde doğrudan doğruya değil de bu estetik biçimleri insan duyarlığının kavramasıyla gerçekleşir.[6]

Ama unutmamamız gereken bir nokta, burada söz konusu olan meta dediğimiz varlığın herhangi bir varlık olmayıp, bir kullanılma objesi olması nedeniyle ekonomik bir varlık olmasıdır. Bundan ötürü, böyle bir metanın görünüşünü, ancak özel bir felsefe disiplini inceleyebilir. Bu disiplin, *meta estetik*'i olacaktır.

[5] Haug, *age.*, s. 55.
[6] Haug, *age.*, s. 10.

Meta estetik'i kavramı, üretimin meta biçimlerinden, değiş tokuş değeriyle, işlevsel olarak belirlenen, nesnelere ait görünüşlerin ve bunlarla koşullu olan duyusal süje-obje ilgilerinin bir karmaşıklığını ifade eder.[7]

Buradan anlaşıldığı gibi, meta estetik'inin konusu, çok karmaşık, heterojen bir yapıyı gösterir. Bir yandan bu yapı içine bir üretim ürünü, diğer yandan bir değiş tokuş değeri ve bir nesnenin görünüşü ve bu görünüşü belirleyen estetik değer girer.

Meta estetik'i, duyarlığı ve duyusal bilgiyi belli bir meta alanında ele alırken, bunu bir anlamda ekonomik ve sosyolojik analizler doğrultusunda yapar. Ama diğer yandan meta, yalnız ekonomik bir obje değil, aynı zamanda este tik bir objedir. Çünkü meta bir yanıyla gereksinme karşılayan bir mal varlığıdır, diğer yanıyla da aynı zamanda bu mal varlığının gereksinmesini özendiren bir görünüştür, duyarlıkta temellenen bir estetik görünüştür. Bundan ötürü, her meta üretimi aynı zamanda onun görünüşünün de üretimidir. Daha önce de belirtildiği gibi, bir metanın kullanılma değeri, onun meta olarak sahip olduğu varlığı ifade eder. Örneğin bir yazı makinesi, yazı yazma gibi bir kullanılma, bir işlevsel değere sahiptir, ama o, bu işlevselliği, kullanım değerini yitirdiği, yazı yazmadığı zaman, yazı makinesi olmaktan çıkacağı gibi, buna bağlı olarak satış değerini de yitirir. Aynı makinenin duyularıma hitap eden görünüşü de yine bir üretim ürünüdür. Buna göre, meta üretimi aynı zamanda bir duyarlık üretimidir. Ancak bu duyarlık üretimi, ürünün satışını özendirmek amacını taşır.

Duyusal olan, bu ilgi içinde bir ekonomik işlevin taşıyıcısı, ekonomik işlevsel bir büyülemenin süje ve objesi olur. Görünüşe egemen olan, duyular aracılığıyla büyülenmiş insanlara egemen olur.[8]

[7] Haug, *age.*, s. 17.
[8] Haug, *age.*, s. 16.

İnsanlara duyusal olarak egemen olmak, aynı zamanda insanlara ekonomik olarak egemen olmak anlamına gelir. Çünkü meta, bir değiş tokuş değeridir ve böyle olmak zorundadır. "Meta üretiminin amacı, kullanılma değerini böyle bir değer olarak üretmek değil, tersine satım için üretmektir."[9] Meta, değiş tokuş değerine, yani paraya dönüşmesi gereken bir mal varlığıdır. Bu dönüşüm içinde estetik görünüş, özendirici olmak gibi önemli bir rol oynar. Ama bu rol, insanın dışında, insana yabancı bir niteliği göstermez. Tersine o, insan duyarlığında temellenir ve insan yaşamına katılır. "Meta, içeriği bakımından alıcının gereksinme amaçlarına, isteklerine göre düzenlenmelidir. Meta, alıcının yaşamı içine sokulmalıdır."[10] Bunun anlamı şudur: Alıcı, gereksinme duyduğu metayı, kendi yaşantı dünyası içerisinde bulmalıdır. Meta, onun için insanın yalnız gereksinme duyduğu bir değer değil, aynı zamanda özlem duyduğu, kısaca, duygularıyla ilgi duyduğu bir değer olmalıdır. Bu, tüm gündelik kullanım eşyası için olduğu gibi, insanın giyim kuşamı ve kullandığı araç ve gereçler için de geçerlidir. "Çeşit çeşit süs, tekstil, koku ve boya, güzelliğin ve sevgi değerinin ifade aracı olarak ortaya çıkar. Böylece meta, estetik dilini, insanların sevgisini elde etmede bulur."[11]

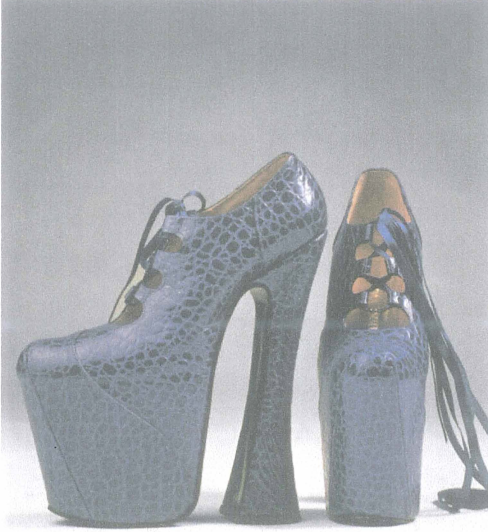
Her bir metada estetik değer ve ekonomik değer birbirini tamamlamalı ve bir uyum meydana getirmelidir. Ne var ki bazı durumlarda kullanılma değerine estetik değer ağır basabilir. "Kullanılma değerinin niteliksel ve niceliksel olarak değerini yitirmesi, genellikle estetik değer ile yani metanın güzelleştirilmesiyle giderilir."[12] Bu nedenle, kullanılma değeri yönünden zayıf olan bir meta, salt estetik değeri nedeniyle alıcı bulabilir ve estetik değer, kullanılma değerinin zayıflığını kapatabilir. Görünüş değerinin ekonomik çekiciliğini

[9] Haug, *age.*, s. 86.
[10] Haug, *age.*, s. 20.
[11] Haug, *age.*, s. 49.
[12] Haug, *age.*, s. 87.

gören üretici güçler, elbette bundan yararlanmak isteyecek-lerdir. Bu yararlanma iki yönde olur. Birincisi, yeni duyarlık biçimleri, yeni gereksinme tarzları yaratmak ve bu gereksin-meleri karşılamak amacıyla yeni üretim objeleri üretmektir. Bu da doğal olarak duyarlıkların sürekli yenilenmesini ge-rektirir. Böyle bir yenilenme, *estetik yenilenme* adını alır. Estetik yenilenme, bir süreklilik boyutu içerisinde meydana gelir ve her yenilenme yeni bir fetişi beraberinde getirir. Her *fetiş* ise yeni bir duyarlığı ifade eder. Bu estetik yenilenme *moda* sözcüğü ile ifade edilir. O hâlde *moda* nedir?

10
Endüstri Ürünü ve Moda

Moda, insan ruhunda temellenen bir davranış biçimidir. Şöyle ki aynı türden hareketlerin tekrarıyla insanda aynı hareketleri yapma eğilimi doğar. Bu da alışkanlık dediğimiz davranışın meydana gelmesine neden olur. Bütün canlılarda bulunan bu davranış, onların dünyaya ve çevreye uyumunu sağlar. İnsanda ise alışkanlık bunun dışında ona tüm kültür ve uygarlık dünyalarını açar. Bir bakıma, insan olarak sahip olduğumuz her şey, yememiz, içmemiz, giyim kuşamımız, eğitimimiz, tüm sosyal davranışlarımız alışkanlıklarımızın ürünüdür. Ancak alışkanlığın insan yaşamında bir alternatifi de vardır. Aynı türden hareketlere karşı insanın duyduğu bıkkınlık duygusu ve buna dayalı olan yenilik itkisi. Duyarlık alanına eğildiğimizde, bu yeniliğin, duyarlığın yenilenmesi biçiminde ortaya çıktığını görürüz. Böyle bir duyarlık yenilenmesi, moda olarak kendini gösterir. *Moda*, sözcük olarak Latince *modus*'tan gelir ve anlamı tarz demektir. Buna göre moda, bir yaşam tarzını ifade eder. Böyle bir yaşam tarzı, bir duyarlık yenilenmesi tarzında ortaya çıkar. Böyle bir duyarlık yenilenmesi, moda olayı, estetik yenilenme, yalnız belirli bir görünüş alanında meydana gelen bir değişmeyi değil de tüm görünüş alanında meydana gelen kökten bir değişmeyi ifade eder. Tüm görünüş alanlarında meydana gelen değişim olayları arasında sıkı bir ilgi bulunur. Örneğin "yeni bir elbiseye renkçe uygun yeni çorap ve ayakkabı, uygun bir çanta, yeni bir makyaj katılır. Hatta



Süper yüksek topuklu deri ayakkabı
AngloMania Koleksiyonu
Tasarımcı:
Vivienne Westwood
1993

moda, giyinmenin dışında ev eşyasına kadar uzanır."[1] Böyle bir yaşam tarzı olarak moda, giysimizden saç tuvaletimize, evimizde kullandığımız gereçlerden taşıt araçlarına, kullandığımız dile, dildeki sözcüklere, hatta yürüyüşümüze kadar yansıyan geniş ve ortak bir davranış ve hareket biçimini gösterir. Bu hareket biçiminin iki yanı vardır. Biri estetik yan, öteki ekonomik yan. Estetik yan, insan duyarlığında, beğenide meydana gelen bir yeniliği ve bunun sonucu olarak da gerek kullanım eşyasında, radyo, televizyonda, eğitim araç ve gereçlerinde, daktilo, bilgisayar ve taşıt araçlarında ve daha entelektüel düzeyde, sanat beğenilerindeki formlarda, modern, avangard, enstelasyon gibi yeni beğeni dışlaşmalarında kendini gösterir. Ekonomik yana gelince, bu da duyarlığı değiştirerek özellikle endüstri ürünlerinin, kullandığımız araç ve gereçlerin, tekstil ürünlerinin sürekli yenilenmesini talep eder. Burada amaç, her şeyden önce, üretimi ve bunun

1 Haug, *age.*, s. 51.



1960'larda moda olmuş bir 'genç kadın' kıyafeti.

sonucu olarak da ticari kazancı artırmaktır. Üretimde firmalar arasındaki rekabet, ürünün sık sık estetik görünüşünü değiştirmeyi gerektirir. "Bu ürünler, 'moda' ürünler olarak adlandırılır. Çünkü onlar, belirli bir zaman için belirlenir, bir süre sonra yeni ürünler onların yerini alır."[2]

Şimdi sorabiliriz: Tüm insan yaşamında böyle kökten bir değişimi yapan güç nedir? Bunu yapan, duyarlıkta meydana gelen değişmedir. Her şey, bu duyarlık değişmesinin, estetik yeniliğin ürünüdür, ama tüm bu değişmeleri gerçekleştiren de üretim güçleridir. Üretici güçlerin istemiyle: "Kravatlar, etekler, gömlekler, pantolonlar, ayakkabılar, mobilyalar vb.

[2] Haug, *age.*, s. 53.

meta dünyasının yaratıcı doğasının bir parçası olarak görünür. Estetikçe birbirinden farklı meta kuşakları, havanın değişmesi gibi doğal olarak değişir."[3]

Böyle bir değişmeyi gerçekleştiren üretici güçler, her kuşakta estetikçe yeniliğe açık ideal bir alıcı yaratmayı amaçlar.

> Estetik normlar olabilen yeni estetik değerlerin taşıyıcıları ve yayıcıları gençliktir. Onlar, daha yaşlı kuşağa ya da endüstri girişimlerine karşı çıkanlara karşı tavır alırlar ve mevcut estetik kuralları radikal olarak yıkan estetik görünüşler için bir eğilim geliştirirler.[4]

Bunu günümüzde, örneğin *gençliğin fetiştirilmesi* olayında açık olarak görebiliriz. "*Gençliğin fetiştirilmesi ve genç olmanın zorlayıcı karakterinin nedenlerinden biri, estetik yenilikte bulunur.*"[5] Bu karakter içinde her şey gençlik açısından değerlendirilir, her şey genç olma yolunda, giyim kuşam, genç bir insan ideali için biçim kazanır.

> Erkek giyimindeki estetik yenilik kampanyası, bu ideal alıcıda başlamak gereğindedir. Bu kampanya, elbiselerin, gömleklerin ve pantolonların yeni bir meta kuşağının propagandasını yaparken, aynı zamanda bu ideal alıcı gençliğinin propagandasını yapar. Bu gençlik alt kültürü, estetik temeli oluşturur. Bu temelden hareketle konfeksiyon endüstrisi, yeni bir meta kuşağı aracılığıyla ekonomik bunalımı aşmak için atılım yapar. Bununla aynı zamanda propagandasını yaptığı şey, yeni görünüş tablosunun bir parçası olarak gençliktir.[6]

[3] Haug, *age.*, s. 53.
[4] Lobach, *age.*, s. 180.
[5] Haug, *age.*, s. 53.
[6] Haug, *age.*, s. 53.



Keçe Takım Elbise
Tasarımcı:
Joseph Beuys
1970

Üretici güçlerin, görünüş değerinin ekonomik alandaki çekiciliğini gören güçlerin bundan yararlanmak isteyeceklerini söylemiş ve yararlanmanın da iki yoldan olabileceğini ifade etmiştik. Birinci yol, yukarıda açıkladığımız yeni duyarlık biçimleri yaratmak ve estetik yenilikleri gerçekleştirmek yoludur. İkinci yola gelince; bu da yeni bir yaratma ile ilgilidir. Bu yöntemle meta ve alıcı arasındaki tüketim bağı kısaltılır. Bu yol, bir yöntem, bir köktenci teknik olarak da adlandırılabilir.

Bu köktenci teknik, yalnız bir ürünün ürün varlığı ile ilgili olan kullanılma değerinde kullanılma zamanını tüketim dünyasında kısaltmak ve yalnız metanın estetiğinde de kendini gösterir. Bir metanın görünüşünün periyodik olarak yeniden sahneye konması, söz konusu metanın tüketim alanında bulunan örneklerinin tüketim süresini de kısaltır.[7]

Görüldüğü gibi, metanın görünüşü, estetik değeri, ekonomik temelde belli ekonomik başarılara ulaşmak için bir araç olarak kullanılıyor. Bu yolla, bu ekonomik amaçlara, estetik yenilikten estetik yeniliğe geçerek ulaşıyor.

Estetik yenilik sürekli olarak insan türünü, duyusal organizasyonu içinde değiştirir: nesnel donanımında ve maddi yaşam tarzında olduğu gibi, algılarında, gereksinmelerinin giderilmesinde ve gereksinmelerin yapısında.[8]

Özellikle günümüzde moda, firmalar arası bir 'marka' rekabetine dönüşmüş bulunuyor. Aynı moda kategorisi içerisinde üretilen endüstri ürünleri, giydiğimiz ayakkabıdan, kullandığımız ev eşyasına, giysilerimize ve arabamıza kadar, hemen hemen her toplumda acımasız bir moda ve buna bağlı olarak bir marka savaşı sürmektedir. Burada elbette ki yalnız ekonomik değil, aynı zamanda sosyal yapıda yine büyük ve sert bir çelişki yaşanmaktadır. Bu çelişki, ekonomik bir değer olan ekonomik işlevsellik ile ekonomik başarı, kazanç arasındaki anlaşılması ve çözümlenmesi güç bir çelişkidir. Bu, günümüzde evrensel bir güç olan sermayenin, kapitalin dünyayı ve insanları yönetme tutkusunun göstergesidir.

[7] Haug, *age.*, s. 49.
[8] Haug, *age.*, s. 49.

Dünyamıza kapital tarafından el konmuştur. O, hepimize egemendir ve hepimizi değerlendirmektedir. Büyük kapitalin kazanç açlığı, dünyayı, malların, özel evlerin çöp yığınlarına çevirmiştir. Ve bu arada kapitalin menfaatlerine boyun eğen bir kamu sektörü.

Bu çelişkiye karşın, moda, insan ruhunda temellenen yeni bir yaşam tarzı olarak, ilkellerden en uygar toplumlara varıncaya kadar nasıl var olmuşsa, bundan böyle de insanla beraber var olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

Abraham Moles, *Informations Àesthetik*, Münih 1974.

Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Rowohlt, Hamburg 1957.

Attila İlhan, *Böyle Bir Sevmek*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1977.

Bernd Lobach, *Industrial Design*: Grundlagen *D. Industrieproduktgestaltung*, Thiemig, Münih 1976.

Charles William Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie. Àesthetik und Zeichentheorie*, Ullstein, Frankfurt am Main, 1979.

Christopher Alexander, *Kunst und Design tür das 27. Jahrhundert*, Avusturya Tasarım Enstitüsü.

Enis Kortan, *XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bakış*, Yaprak Kitabevi, Ankara 1986.

Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Konuk Yayınları, İstanbul 1974.

Frank Lloyd Wright, *An American Architecture*, Horizon Press, New York 1955.

Giulio Carlo Argan, *Kunst und Aesthetische Gestaltung in der Alltags Welt*, Avusturya Tasarım Enstitüsü.

Herbert Read, *Sanat ve Endüstri: Endüstriyel Tasarımın İlkeleri*, çev. Nigan Bayazıt, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul 1973.

Holger van den Boom, *Über Design als Medium der Welterschliessung*.

İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Erzurum Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1960; Genişletilmiş Baskı, 2008.

_____, *Grek Estetik'i*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1963; Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.

_____, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1965; İnkılap Kitabevi, İstanbul 2002.

_____, *Estetik*, Cem Yayınları, İstanbul 1979; Remzi Kitabevi; İstanbul 1998.

_____, *My Work*, The Architectural Press, Londra 1960.

_____, *Towards a New Architecture*, The Architectural Press, Londra 1972.

_____, *Bir Mimarlığa Doğru*, çev. Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.

Max Bense, *Aesthetica I, Metaph ysische Beobachtungen am Schönen*, Deutsche Verlags Anstalt, Stuttgart 1954.

_____, *Einführung in die Informationstheoretische Àesthetik, Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie,* Rowohlt, Hamburg 1969.

Nicolai Hartmann, *Àesthetik*, W. de Gruyter, Berlin 1953.

Platon, *Şölen-Dostluk*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000; 4. baskı, 2006.[9]

9 Kaynakça tarafımızca hazırlanmıştır. (Yay. Haz.)

DİZİN